THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

MITTEILUNGEN

AUS DEM

GERMANISCHEN NATIONALMUSEUM

HERAUSGEGEBEN

VOM DIREKTORIUM.

JAHRGANG 1907.
MIT ABBILDUNGEN.

N
2350
M68
1907

NÜRNBERG
VERLAGSEIGENTUM DES GERMANISCHEN MUSEUMS
1907.

THE J. PAUL GETTY CENTER
LIBRARY

Die fränkischen Epitaphien im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert.

Von

Dr. Edwin Redslob.

Vorbemerkung.

Die folgenden Ausführungen legte ich, als Erweiterung einer akademischen Preisaufgabe, im Jahre 1906 der hohen philosophischen Fakultät der Heidelberger Universität zur Promotion vor. Die seitdem, zumal als Folge der historischen Ausstellung der Stadt Nürnberg 1906, erschienene Literatur habe ich nachträglich noch zu benutzen versucht. Naturgemäß konnte es sich dabei nicht um eine Verschiebung meiner Hauptresultate handeln, die nur durch Unterordnen der kunstgeschichtlichen Entwickelung unter den gegenständlichen Gesichtspunkt meines Themas gewonnen werden konnten.

Außer den Neuerscheinungen der Literatur habe ich der Hilfe meiner verehrten Kollegen am Germanischen Nationalmuseum und der Architekten der Bauhütten von St. Sebald und St. Lorenz, der Herren Prof. Joseph Schmitz und Otto Schulz dankbar zu gedenken. Vor allem aber drängt es mich, an dieser Stelle meinem hochverehrten Lehrer, dem Herrn Geh. Hofrat Prof. Dr. Henry Thode den herzlichen Dank für die Anregung und Förderung meiner Arbeit auszusprechen.

Verzeichnis der wichtigsten Literatur.

1. Grabplastik.

Otto Buchner: Die mittelalterliche Grabplastik in Nord-Thüringen. Straßburg, Heitz 1902.

H. Schweitzer: Die mittelalterlichen Grabdenkmäler in den Neckargegenden, Straßburg, Heitz 1898.

H. Bröger: Grabdenkmäler im Maingebiet. Leipzig, Hiersemann, 1907.

Paul Knoetel: Die Figurengräber Schlesiens. Jenenser Diss. 1890.

2. Zur Geschichte der fränkischen Kunst.

Henry Thode: Die Malerschule von Nürnberg im XIV. und XV. Jahrhundert. Frankfurt a. M., Keller, 1891.

Friedrich Dörnhöffer: Beiträge zur Geschichte der älteren Nürnberger Malerei. Repertorium XXIX, 1906.

Janitschek: Geschichte der deutschen Malerei, 1890.

Waagen: Kunstwerke und Künstler I. 1843.

Schnaase: Geschichte der bildenden Künste.

Kugler: Kleinere Schriften, 1883.

Sighart: Geschichte der Kunst in Bayern, München 1862.

W. Bode: Geschichte der deutschen Plastik, Berlin 1887.

Pückler-Limpurg: Die Nürnberger Bildnerkunst um die Wende des XIV. und XV. Jahrhunderts. Straßburg, Heitz 1904.

Dehio: Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Berlin, Wasmuth 1905.

3. Nürnberg.

M. M. Mayer: Die Kirche des hlg. Sebaldus, Nürnberg 1831.

O. Schulz: Geschichte der Wiederherstellung der Sebalduskirche, Nürnberg 1905.

J. W. Hilpert: Die Kirche des hlg. Laurentius, Nürnberg 1831.

P. Rée: Die Bilder in der Sebalduskirche. Kunstchronik XXIII. Nürnberg, ber. Kunststätten V, 1900.

Christian Rauch: Die Trauts. Straßburg, Heitz, 1907.

B. Daun: P. Vischer und Adam Krafft, Künstlermonographien LXX 1905, Veit Stoß, LXXX.

Bergau: Veit Stoß bei Dohme: Kunst und Künstler.

Katalog der histor. Ausstellung der Stadt Nürnberg 1906.

4. Heilsbronn.

Hocker: Heilsbronner Antiquitätenschatz, Onolzbach 1731.
Muck: Geschichte des Klosters Heilsbronn-Nördlingen 1879.
Stillfried: Grabstätten des Hauses Hohenzollern 1874. Denkmale des Hauses Hohenzollern Bd. I, Kloster Heilsbronn 1877.

5. Eichstätt.

Sax: Geschichte von Eichstätt.
F. H. Herb: Eichstätts Kunst. München, Ges. f. christl. Kunst 1901.
J. Fischer: Domkreuzgang u. Mortuarium. Vortrag. Eichstätt 1889. Pastoralblatt des Bistums 13 u. 15.
Sammelblatt des historischen Vereins 8 u. 12.
A. Hämmerle: Der Pappenheimer Altar, Eichstätt 1906.
Felix Mader: Loy Hering, München, Ges. f. christl. Kunst 1905.

6. Bayern und Schwaben.

Berth. Riehl: Zur bayer. Kunstgeschichte I. Die ältesten Denkmale der Malerei. Studien zur Geschichte der bayer. Malerei des XV. Jahrhunderts. 1895. Augsburg, ber. Kunststätten XXII, 1903).
A. Schröder: Die Monumente des Augsburger Domkreuzganges. Jahrbuch des Hist. Vereins Dillingen 1878.
Walter Josephi: Die gotische Steinplastik Augsburgs. Münchener Diss. 1902.
A. Seyler: Die mittelalterliche Plastik Regensburgs. Münchener Diss. 1905.

7. Zur Ikonographie.

Otte: Handbuch der kirchlichen Kunst-Archäologie.
Bergner: Handbuch der kirchlichen Kunstaltertümer in Deutschland. 1905.
Lehmann: Das Bildnis. Straßburg, Heitz.

8. Über Inschriften.

Klemm: Über die Entwickelung der Schriftformen in der Steinschrift 1000—1600. Christl. Kunstblatt 1884.
W. Weimar: Monumental-Schriften vergangener Jahrhunderte 1898.

9. Abbildungsmaterial.

M. Gerlach: Totenschilde und Grabsteine. Wien. Gerlach & Schenk.

I.

Die Entstehung der Epitaphienform.

Die Begräbnisstelle für die Vornehmen war im Mittelalter das Innere der Kirche. Die Grabstätten wurden unter den Fußboden eingemauert und mit einer Steinplatte geschlossen. Absichtlich den verwischenden Schritten preisgegeben, trugen diese Platten anfangs nur einfache Zeichen: ein Kreuz oder ein Wappenschild und eine kurze Inschrift; allmählich verzierte man sie in flachem Relief mit dem Bilde des Toten, für dessen Charakteristik die allgemeinen Merkmale seines Standes und Alters genügten.

Aber immer mehr wuchs das Verlangen, den Stein dem Bilde des Aufgebahrten, den er bedeckte, ähnlich zu gestalten: am Ende des 12. Jahrhunderts hatte sich eine reichere Form durchgesetzt, welche das Relief erhöhte und die Züge des Dargestellten portraitartig herausarbeitete. Dann verlieh die Gotik den Grabsteinen[1]) größere Pracht: häufig wurde die Gestalt unterarbeitet und mit reichem Zierrat umrahmt. Solche Werke konnten nicht mehr ein Teil des Fußbodens sein: sie wurden als Tumben sarkophagartig untermauert oder von kleinen Pfeilern, die bald als Wappenträger plastische Gestalt bekamen, als Hochgräber[2]) über den Boden gehoben.

So bekamen die Grabsteine den Sinn von Portraits und wurden daher oft schon bei Lebzeiten gemeißelt; neben die Abbildung des Aufgebahrten trat die Wiedergabe des Lebenden in der Fülle seiner Kraft und Macht: der Brauch, zu dem auch räumliche Gründe zwangen, daß man die Steine aufrecht an die Wand stellte, war kein Widersinn mehr.

Wurden anfangs nur die Herrschenden durch ein Denkmal ausgezeichnet, so drängten sich allmählich immer mehr Gemeindemitglieder zu der Ehre, ihr Bildnis nach dem Tod zu erhalten. Der Raum der Kirche konnte für größere Gemeinden nicht mehr genügen, so daß auch der Kreuzgang als Begräbnisstelle herangezogen werden mußte.

Die Anlage eines Domkreuzganges war aus dem Verlangen entstanden, den Kanonikern und Geistlichen, die am Dome wohnten, einen abgeschlossenen Wandelraum zu geben. Dann wurde der Kreuzgang immer mehr als ein Teil der Kirche

1) Vgl. Lind, die Grabdenkmale während des M. A. in d. Ber. u. Mitt. d. A. V. zu Wien XI (1870) S. 163—213. Schultz, Höfisches Leben II, S. 410—416.

2) Buchner (S. 65) erklärt die Entwicklung zum Hochgrab aus „dem Einfluß der im Sinne des Verticalismus treibenden Architektur".

aufgefaßt, wie es beim Augsburger Dom[3]) gut zu erkennen ist. Hier wurde er durch Verlegung der Kanonikerwohnung seiner ursprünglichen Bestimmung entfremdet, und bald trat er mit der Kirche in enge Verbindung, indem er ihren einen Zweck teilte und zur Begräbnisstätte ward. Die Verwendung seiner drei Flügel war genau geregelt: der westliche, dem ehemaligen Hauptchor der Kirche zunächst liegende Teil diente den Kanonikern als Grabstätte (ambitus canonicorum), der nördliche den Domvicaren (ambitus vicariorum), der östliche Flügel war auch Laien, Männern wie Frauen, meist adeligen Stammes, die irgendwie durch Stiftungen oder Verwandtschaft der Domkirche nahegestanden, zum Begräbnis überlassen.[4]) Zunächst wurden die Grabsteine, nach der ältesten Sitte, in das Estrich eingelassen; die Schmalheit des Ganges machte es unmöglich, das Relief hoch herauszuarbeiten oder die Platte über den Boden zu heben. Um daher die Namen der Verewigten zu erhalten, wurden bald in der Nähe des Grabsteins an der Wand einige Zeilen oder eine Inschrift in Verbindung mit einer heiligen Darstellung, ein „Epitaphium", angebracht. Das älteste Epitaph des Augsburger Kreuzganges stammt vom Jahre 1348[5]).

Das Wort Epitaph bedeutet ursprünglich jede gesonderte Gedächtnisinschrift für einen Toten, dann ist es ausschließlich zur Bezeichnung des mit einer Inschrift verbundenen Andachtsbildes verwendet worden, das an der Wand in der Nähe der Begräbnisstelle angebracht wurde.

Die ältesten Beispiele für Inschriften befinden sich auf Steinplatten, die in dem aus der Mitte des XI. Jahrhunderts stammenden Teile der Krypta des Bonner Münsters gefunden worden sind. Ihr hohes Alter ist daraus zu folgern, daß sie schon in so früher Zeit als Baumaterial behandelt wurden. Sie entsprechen in ihrer Form (ungefähr ein zu einen halben Meter groß) verkleinerten Grabsteinen und sind zur Aufnahme der Inschrift mit einem Kreuz durchzogen. Reste ähnlicher Steinplatten sind im Museum zu Köln erhalten, zwei weitere in Bonn und einer — zur Aufmauerung des Hauptaltars verwendet — in der Kirche zu Dollendorf bei Bonn[6]).

Neben diesen Inschriften kamen im vierzehnten Jahrhundert die Totenschilde auf: erst schildförmige, dann zumeist runde, von einer Inschrift umrahmte Holztafeln mit dem geschnitzten oder gemalten Wappen des Verstorbenen[7]).

---

3) Die Augsburger Bildwerke behandeln zwei eingehende Schriften: der Arbeit Schröders im X. und XI. Band des Dillinger Jahrbuches von 1897 und 1898, und Walter Josephis Münchener Dissertation über die gotische Steinplastik Augsburgs, 1902, besonders S. 35—41, S. 53–55 und 60 ff. Mehrere Abbildungen und eine zusammenfassende Übersicht finden sich in Berthold Riehls Augsburg (Ber. Kunststätten 22, 1903).

4) Hierzu Schröders Arbeit.

5) Abguß im Germ. Museum.

6) Bonner Jahrbücher LVII, Tafel XIII S. 213 XXXII, Tafel II S. 144—220. Niederrhein. Annalen II, 1, 2 u. X, 91 und 222. Otte, I, 5, S. 344. Bergner, S. 300. Dazu kommen Steininschriften in der Neumünster Kirche zu Würzburg und — in Verbindung mit Wappen — aus der Zeit um 1200 in der Kirche zu Weinsberg. Andere Beispiele bei Otte I S. 345. Quast veröffentlicht im Korresp.-Blatt d. Ges. V. d. Gesch. u. Altert. V. I (1853) S. 37 zwei Inschriftsteine vom Jahre 938 und 1048.

Ein praktischer Grund, der auf die Erhaltung der Inschrift Wert legen ließ, ist bisweilen die Erinnerung an eine Seelenmesse gewesen[8]), mit der sich der Stifter das Recht erkauft hatte, in der Kirche bestattet zu werden[9]).

Da man bei Epitaphien neben der Inschrift eine kleine Darstellung des Verstorbenen anbrachte, gewöhnte man sich an diese Verbindung von Heiligenbild und Portrait, und auch bei der Schenkung eines Andachtsbildes unterließ man nicht, den Stifter in kleinem Maßstab auf die Tafel zu malen. Oft wurde dann wieder bei einem solchen Bilde Raum gelassen, um später das Todesdatum des Stifters einzutragen und es so zu einem Epitaph zu machen[10]).

Die Erklärung für diese Verbindung von Frömmigkeit und Sorge für die Erhaltung seines Gedächtnisses liegt in dem Wesen des Bürgertums. Als es im vierzehnten Jahrhundert — in Nürnberg besonders durch die Einsicht Karls des IV. gefördert — immer mehr an Bedeutung gewann, als das Empfinden der Zeiten, welche die Reformation vorbereiteten, einen jeden nach Gleichstellung seinem Gotte gegenüber verlangen ließ, drang diese Ausprägung gesellschaftlichen Bewußtseins auch in die Bestattungsbräuche ein[11]). Freilich nur ausnahmsweise gesellten sich die Bürger gleichberechtigt zu den machtvollen, steingehauenen Gestalten der Geistlichen, Fürsten und Ritter[12]). Auf die Fürbitte der Heiligen angewiesen, wurden sie gruppenweise in kleinen Maßen dargestellt, wie sie ihres Schutzheiligen Vermittelung vor dem Bilde der

---

7) Die Totenschilde der Elisabethkirche zu Marburg, die besten Beispiele dieser Erinnerungsform, wurden 1884 von Bikell und Warneke publiziert. Hier ist das älteste Beispiel das Wappen des Landgrafen Heinrich I. († 1308), das aus gestreifter Leinwand und Schnitzerei hergestellt ist. Abbildung bei Hefner, Trachten I. Tafel 82. Nach F. Küch, der in der Zeitschrift für hessische Geschichte (XXVI, N. F. 145—225, Marburg 1902) über Totenschilde spricht, bedeuten sie nicht den ehemaligen Kampfschild, sondern eine für den sepulchralen Zweck bestimmte Nachbildung des Wappens, das die Persönlichkeit des Toten versinnbildlichen soll. Dazu Gerlach's Abb. und die Sammlung im Germanischen Museum mit Beispielen von 1332 ab.

8) Als Vertreter mehrerer Beispiele nenne ich an der Stadtkirche zu Eisfeld in S.-Meiningen eine Inschrift aus dem Jahre 1364 und eine zweite aus dem Jahre 1436, die Ditzel Heffners und seines Geschlechts Begräbnis bezeichnet, „das man ewiglich des Jahres vierstund begeen soll alle Quatember — darum das Geschlecht ewige Zinsen gemacht haben". (Thüringer Kunstdenkmale XXX, S. 133). Vgl. A. Goldschmidt: Lübecker Malerei und Plastik, 1890, S. 2. Noch auf dem 1530 entstandenen Grabstein des Propstes Petrus Häckel in der Klosterkirche zu Au, der in Epitaph-Form oben Gottvater und den von Maria gehaltenen toten Christus, unten den knieenden Probst zeigt, steht hinter dem Namen: „stifftter diser wochen mess." (Bayrische Kunstdenkmale I S. 1931 u. 1932).

9) Otte, 1883 S. 334.

10) Schröder, S. 84 sieht in dieser Verbindung des bei Lebzeiten gestifteten Bildes mit der oft nachträglich angefügten Epitaphbestimmung mit Recht den Grund für die auffallende Erscheinung, daß die Epitaphien so selten Bezug auf den Tod oder das Leben nach dem Tode haben, sondern bloße Andachtsbilder von beliebigem Vorwurf bedeuten.

11) In der Kirche Gedächtnisbilder anzubringen, war in Nürnberg nur den ratsfähigen Geschlechtern erlaubt: man vergleiche Hilperts Notiz über den Hornschen Grabstein, der für das Innere der Lorenzkirche aus mühsam eingeführtem Marmor gearbeitet war, aber wegen des Wappens der Frau, die keinem Patrizierhaus entstammte, an der Außenseite verwittern mußte. (Hilpert, St. Lorenz S. 12 und im Beobachter an der Pegnitz I. 3. 1807 S. 173.)

12) Als Beispiel dieser Denkmalsart sei nur das in Pückler-Limpurgs Buch über die Nürnberger Bildhauerkunst (S. 29) besprochene Grabmal des Konrad Groß in der Spitalkirche

Madonna oder des Schmerzensmannes erflehten, oder sie wurden ohne Zusammenhang mit der Darstellung am Inschriftstreifen untergebracht. Man konnte die winzigen Gestalten fast übersehen, und gerne ließ es sich die Geistlichkeit gefallen, daß auf solche Weise ihre Kirche mit Darstellungen der heiligen Geschichte immer reicher und bunter geschmückt wurde.

Zur Herausbildung dieser neuen Denkmalsart hatte die Malerei höchstens in den Widmungsblättern der Codices ein Vorbild; in der Plastik gab es schon in früherer Zeit Grabesplatten, die statt der lebensgroßen Gestalt des Verstorbenen eine Darstellung schmückte. Schon im zwölften Jahrhundert zeigt ein Hildesheimer Grabstein[13]) des Presbyters Bruno, in drei Teile geteilt, zu unterst die Beweinung des Leichnams durch Arme und Geistliche, darüber die zum Himmel fliegende Seele, und oben Christus, der sie empfängt. Seit der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts entstanden häufig Grabsteine, die eine heilige Gestalt mit der des Verstorbenen verbanden. Für Franken vertritt diese Art der Grabstein Berthold Ruckers an der Pfarrkirche zu Schweinfurt (Todesjahr 1377) mit einem Schmerzensmann über dem knieenden Verstorbenen[14]).

So führt, als Konsequenz der Aufrechtstellung, ein Weg vom Grabstein zum Epitaph. Weil der Grabstein im Innern der Kirche aufgestellt werden sollte, lag es nahe, die Gestalt des Verewigten in der knieenden Haltung des Betenden darzustellen[15]) und allmählich zur Motivierung dieser Stellung den verehrten Heiligen beizufügen.

Also mehrere Motive und Entwickelungen auf verschiedenen Gebieten kommen zusammen und lassen die neue Kunstform entstehen. Jedoch als entscheidend für die Herkunft des Epitaphs ist zu betonen, daß es sich aus den Formen des mittelalterlichen Grabsteines entwickelte, und daß es zunächst im Dienste der herrschenden Klasse stand.

Den formalen Charakter bekam das Epitaph durch die dekorative Aufgabe, die es im Inneren oder an den Außenwänden der Kirche zu erfüllen hatte.

Dieser dekorative Zweck verursachte eine eigentümliche Verquickung plastischer und malerischer Stilelemente, deren Verständnis für die richtige Auffassung der mittelalterlichen Kunst in Deutschland entscheidend ist.

Malerei und Plastik standen damals nicht in formalem Gegensatz zu einander, da das deutsche Mittelalter fast keine Freiplastik kannte. Zuerst war die Architektur für die Plastik stilbestimmend, indem die Bildwerke durch Form und Zweck der

---

(† 1356) genannt (Abb. Rée Nürnberg S. 60), der sich (wohl noch bei Lebzeiten) ein Hochgrab mit acht Trauernden als Träger der Steinplatte errichten ließ, was ihm, in derselben Kirche, Herdegen Valzner nachmachte. (Vergl. Buchner über Tumben im 4. Abschnitt.) Mit Pückler-Limpurg an direkte Nachahmung eines burgundischen Herrschergrabes zu denken, scheint mir nicht nötig, da sich viele Werke dieser Anlage in Deutschland finden. Ich nenne nur für die ältere Form das Hochgrab Conrad Wurzbolds im Limburger Dom, aus dem XIII. Jahrhundert und die, gegen 1300 begonnene Reihe von Tumben in der Elisabethkirche zu Marburg.

13) Abguß im Germanischen Museum.

14) Dehio, Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler I, S. 280.

15) Buchner, S. 54 u. Taf. 5: Th. v. Lichtenhayn in der Erfurter Predigerkirche vom Jahre 1366.

Bauteile, welche sie verzierten, ihre formalen Gesetze erhielten. Dazu entwickelte sich am Tympanon die Reliefplastik und später für den Schmuck des Kircheninnern die Holzskulptur, aus der die Altarmalerei ihr Vorbild gewann.

Aber wegen dieses Zusammenhanges mit der unter den Gesetzen der Architektur zu ornamentaler Stilisierung gezwungener Plastik erhärtete sich in der Malerei die Entwickelung: lange wirkte die strenge und gesonderte Figurenanordnung der Skulptur nach; ihrer dekorativen Bedeutung entsprechend vielfach als Ersatz der Plastik oder der Weberei entstanden, bewahrte die Malerei im Widerspruch zu ihren freieren Möglichkeiten einen starr gebundenen Stil.

Dennoch brachte sie notwendiger Weise lebendigere und gewandtere Lösungen für die dekorativen Aufgaben, die ohne Bedenken sofort auf die Plastik übertragen wurden und deren architektonisch bestimmte Formgesetze lockerten.

Darin liegt also die Bedeutung, welche die Epitaphienkunst für die Erkenntnis der mittelalterlichen Formauffassung hat, daß sich hier die Wechselwirkung der beiden Schwesterkünste in ihrer gegenseitigen Bedingtheit erkennen läßt.

II.

Die Epitaphien des vierzehnten Jahrhunderts in Heilsbronn und Nürnberg.

Der Nürnberger Kunstbetätigung fehlte der vereinheitlichende Einfluß eines Bischofsitzes oder einer alten, heimischen Tradition. Durch die Verschiedenartigkeit der von den Bestellern geforderten Aufgaben verwirrt, mußten die Ausführenden immer von neuem sich mühsam die äußeren Formbedingungen suchen, ein Zwang freilich, der sie zu den schöpferischsten und eigenartigsten Meistern des späten Mittelalters machte.

Ein Gesamtbild der fränkischen Kunst wird erst in den fortgeschrittenen Zeiten möglich; auch innerhalb der Epitaphienkunst lassen sich für den Anfang nur vereinzelte Werke aufführen, deren früheste für die Heilsbronner Klosterkirche entstanden sind.

Die kleine Reihe beginnt mit dem frei aufgestellten Steinepitaph des 1390 verstorbenen Abtes Heinrich von Annavarsen.

Der oben durch einen kleinen Giebel erweiterte Stein mißt etwa ein Drittel von der Größe einer Grabplatte. Auf beiden Seiten in handwerklicher Ausführung bearbeitet, wirkt er doch durch seine gedrungene, maßvolle Geschlossenheit, zumal bei dem einen Relief, dessen Giebel geschickt dazu benutzt ist, die Darstellung des Gekreuzigten mit Maria und Johannes und dem knieenden, nach vorn schauenden Stifter einzufügen. Die Rückseite zeigt die Krönung Mariä, die mit dem Sohne vor einem von drei Engeln gehaltenen faltenreichen Vorhang sitzt; Christus hat die Hand noch erhoben, die der Mutter eben die Krone aufs Haupt gesetzt hat, ihm wendet sich der Bischof betend zu.

Zu diesem Relief gesellen sich drei gemalte Epitaphien, von denen nur das älteste hinreichend erhalten ist: eine schmale, zwei und einen halben

Meter hohe Tafel, die im Format die Größe eines Grabsteines übertreffen will, stellt vor dem Kreuze und den Leidenswerkzeugen überlebensgroß den mit Blut und Wunden bedeckten Schmerzensmann dar. Seine Gestalt ist machtvoll und wuchtig im Sinne der alten Wandmalereien aufgefaßt: die Arme hat er starr übereinandergelegt, der Kopf neigt sich nach links, und aus den zur Seite gewandten Augen dringt ein erschütternder Blick unter geraden Brauen hervor; die linke Schulter trägt den Mantel, der oben in festen Linien fällt, während er unten reiche, unruhig gebauschte Falten bildet, deren graugrüner Ton mit dem Dunkelgrün des Mantels, dem gelblich roten Futter, dem grünlich braunen Fleisch und dem bräunlich und grünlich goldenen, reich gemusterten Hintergrund zu einer schweren Harmonie bronzener Farbtöne zusammenklingt. Ihre Einheitlichkeit ist allerdings zum Teil auf Kosten der späteren Übermalung zu setzen. Die Gestalt des verstorbenen Abtes ist klein und läßt Raum für zwei Spruchbänder, eines mit der Inschrift: Apt Friedrich von Hirzlach,[16]) eines mit dem bei Epitaphien oft angewandten Spruch: miserere mei deus.[17]) Die Bedeutung dieses Werkes erläutert am besten ein Vergleich mit der nur wenig später entstandenen Fresko-Malerei[18]) eines Schmerzensmannes im

Abb. 1. **Epitaph für den Abt Friedrich von Hirzlach in der Klosterkirche zu Heilsbronn** (um 1361).

16) Friedrich von Hirzlach starb 1361.

17) Thode Tafel I und S. 14 Nürnberger Ausstellung 1906 No. 45. Lehmann: das Bildnis, S. 149 mit Abbildung. Dörnhöffer, S. 446. Das Klischee zu der vorliegenden Abbildung wurde uns aus dem Thodeschen Werke vom Kellerschen Verlag zu Frankfurt a. M. freundlichst überlassen.

18) Bei den Schmitz'schen Wiederherstellungsarbeiten 1905 zu Tage gekommen. Buchner (S. 52) stellt das Heilsbronner Bild

Ostchor von St. Sebald, dem ausdruckslosen und plumpen Bild eines schwachen Nürnberger Handwerkers. —

Vielleicht waren zwei andere Werke dem Hirzlach-Epitaph ähnlich: eine in zwei Teile zerlegte Tafel zeigt oben die Halbfigur der Madonna vor einem brokatenen Muster; schmal ansetzend, steigt der Umriß malerisch geschlossen in die Höhe, unten kniet auf blauem Grund (die gewöhnliche Farbe des Hintergrundes für den getrennt dargestellten Stifter) vor einem Betpult der Bischof, den Stab in der Mitte haltend, den Kopf nach oben zur Madonna erhoben; rechts ist ein Spruchband angebracht: Maria mater dei miserere mei. Darunter steht, zwischen dem Hohenzollern- und Bischof-Wappen (der Verstorbene war der Sohn des Burggrafen Friedrich IV. von Nürnberg), die Inschrift mit dem Namen Bertholdus und dem Todesjahr 1365[19]). Die Farben der grabsteingroßen Tafel haben durch häufige Übermalung (die erste 1497) so gelitten, daß der ursprüngliche Charakter des Bildes völlig verloren gegangen ist.

Daher läßt sich nicht mehr bestimmen, wie weit es Ähnlichkeiten mit dem Stile der Schule des Prager Meisters Theodorich hatte, doch scheint eine Verwandtschaft mit dem Votivbild des Erzbischofs Johann Očko von Wlaschim im Rudolphinum zu Prag sich behaupten zu lassen.

Auch bei dem kleinen Epitaph für den Arzt Mengst († 1370) läßt sich nur noch von der Anordnung sprechen: in der Mitte steht Christus, auf die Wunde der entblößten Brust weisend, rechts Maria, und links kniet in einem roten, hermelingefütterten Mantel der graubärtige Magister; der Raum über seinem Kopf ist durch zwei Spruchbänder ausgefüllt, über denen aus Wolken Gott-Vater erscheint, der mit der Hand auf seinen Sohn zeigt. Das Thema der Entsündigung durch Christus und Maria entspricht dem Zweck des Epitaphs, kommt aber seltener vor, als man voraussetzen sollte. Das Bild stimmt mit den bei Thode erwähnten vier Szenen aus Christi Leben überein, die so erhalten sind, daß man in ihnen den Stil besser erfassen kann.[20])

Von gemalten Epitaphien im Stile des ausgehenden vierzehnten Jahrhundert sind innerhalb Nürnbergs nur Nachzügler erhalten. Eine Schmerzensmanndarstellung in St. Lorenz[21]), das Epitaph des Paul Stromer, möchte ich trotz des frühen Todesdatums (1406) später besprechen[22]). Die Kreuzigung in der Tetzelkapelle der Aegidienkirche für Anna Kunz Mendel († 1406) ist derartig übermalt, daß eine Beurteilung unmöglich ist. Ein späteres Machwerk im alten Stil ist das Epitaph für Klara Holzschuherin im Germanischen Museum (Nr. 93), auf Goldgrund in halblebensgroßen Figuren Maria mit dem Kinde, die Heiligen Dominicus und Katharina von Siena

---

mit einem Grabstein in Lineartechnik der alten Erfurter Peterskirche zusammen. Abbildung bei F. Tettau, Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen, Erfurt (S. 283).

19) Sighart II, 409 Waagen I, 311, Muck 81, Hocker S. 5 und 6 Abbild. pag. VI Thode S. 13, Lehmann S. 150 Dr. Julius Meyer: Hohenzollern-Denkmale in Heilsbronn.

20) Thode S. 13 und 14. Abbildung im Katalog der Nürnberger Ausstellung 1906 S. 390 (Nr. 44).

21) Thode S. 15 Janitschek S. 206

22) Kapitel IV.

darstellend, vor deren Füßen die klein gebildete Verstorbene mit dem Wappen der Holzschuher kniet[23]). Die Inschrift lautet: Da man zelt nach Cris: geburdt m.° CCCC. XXVI. Jar an dem andern pfingstag do verschiet Schwester Clara Holtzschuerin der Got genadt Am̄.

Die Darstellungen auf den besprochenen Werken sind für die Zeit vor 1400 bezeichnend, indem sie die damals besonders beliebten Stoffe behandeln. Die Kreuzigung wird vielleicht am häufigsten verwertet, daneben erscheint bereits die Gestalt der Maria, aber vor allem wurde ein Bild des Schmerzensmannes von den Stiftern verlangt. Für die erzählten Ereignisse der Glaubenslehre noch nicht interessiert, faßte man die Gestalt Christi in typischer Erscheinung auf, wie er als Erlöser von den Predigern geschildert wurde: von Blut und Wunden entstellt, mit wehem Zug auf die Male zeigend, die dem Verstorbenen Errettung verheißen. Dabei begnügte man sich für die Wiedergabe des Körpers mit einem sehr schematischen Typus: nur auf dem Epitaph des Abtes von Hirzlach ist, unter Einfluß der Wandmalerei, eine große Formensprache innerhalb der alten Stilisierung erreicht.

Immer bedeutet die heilige Gestalt den Hauptzweck des Epitaphs, die Gestalt des Verstorbenen wird klein und ohne scharfe Charakterisierung gegeben, die Inschrift ist anfangs meist lateinisch und beschränkt sich auf die kürzesten Angaben. Während in anderen Städten, zumal für die Plastik, die neue Denkmalsart schon häufig verwendet wurde, bedeutete die Bestellung eines Epitaphs für Nürnberg und seine Nachbarorte eine Ausnahme, sodaß sich noch keine bestimmte Form für die Epitaphienkunst herausbilden konnte.

III.

Plastische Epitaphien an der Wende des XIV. Jahrhunderts.

War die Nürnberger Plastik zur Zeit ihrer ersten Anfänge — vornehmlich an St. Lorenz und an der Frauenkirche — noch nicht zu eigenkräftiger Freiheit gelangt, so traten in den letzten Jahrzehnten des vierzehnten Jahrhunderts bedeutende Aufgaben an sie heran und brachten der jungen Schule eine rasche Entwicklung.

Gegen 1360 wurden die Reliefs am Lorenzer Hauptportal fertiggestellt[24]); 1366 bis 1379 wurde der Sebalder Chor gebaut; kurz nach 1366 am Sebalder Pfarrhof das Chörlein begonnen; 1385—1396 fällt die Arbeit am schönen Brunnen. Um St. Sebald und St. Moritz war ein Friedhof entstanden, und in schneller Folge wurden die Außenwände der beiden Kirchen mit Epitaphien bedeckt, die zeigen, wie auch auf handwerklichem Gebiet eine reg erwachte Arbeitslust nach reicher Ausgestaltung der Motive und freien Lösungen der Kompositionen verlangte.

---

23) Thode S. 15. Lehmann (S. 130) erwähnt, daß die Hände der Madonna größer sind als ihr Kopf.

24) Nach Pückler-Limpurg.

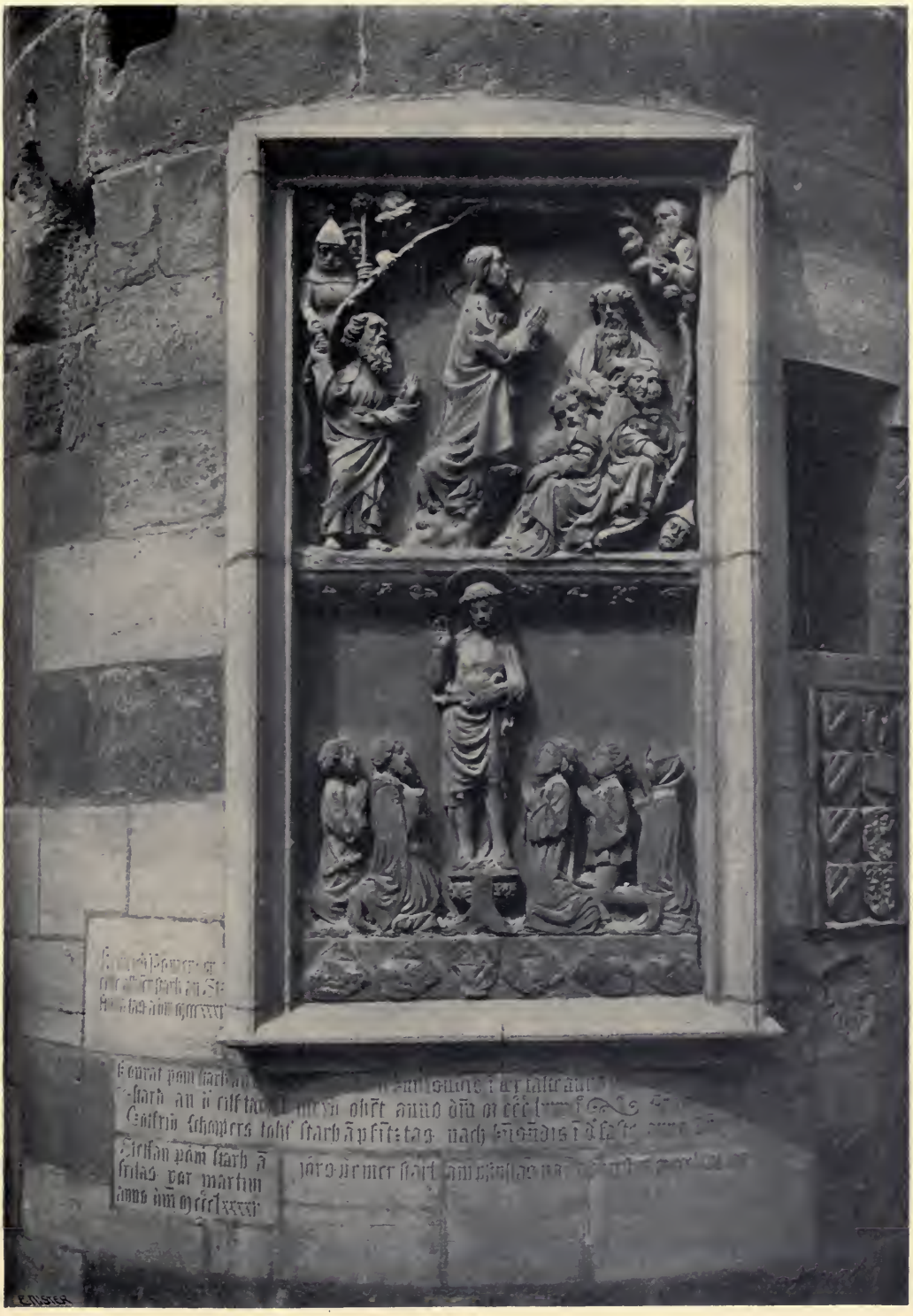
I.

Am besten läßt sich die Entwickelung der Handwerker-Plastik an einer Reihe Ölberg-Reliefs verfolgen, als deren frühestes wohl das Relief in Hochformat am Westchor von St. Sebald zu nennen ist, das wie die ungeschickte Vergrößerung einer Elfenbeintafel anmutet, denn ohne plastisches Gefühl sind die Figuren zu einem ornamentalen Gefüge verteilt, das die Platte im Sinne der Kleinkunst füllt und belebt. Es lag weder in der Absicht, noch im Können des Meisters, die drei schlafenden Jünger zu einer Gruppe zusammenzuschließen: rechts unten sitzen, in unbegründeter Symmetrie, zwei Jünger nebeneinander, darüber ist ein Berg gebaut, um den dritten unterzubringen. Auch über diesem setzt sich der Höhenzug fort, sodaß die Schlafenden wie in Höhlen sitzen. Links erweitert sich

Abb. 2. **Ölbergrelief am Westchor von St. Sebald zu Nürnberg.**

die Berglinie; unter ihr ist für die zwei winzigen Figuren der betenden Stifter Platz, über ihr kniet Christus, in der alten Art der Adoranten die Gestalt seitwärts, den Kopf halb nach vorn gewandt; aus engenden Faltenzügen hebt er seine Hände empor, dem Engel entgegen, der von oben rechts sich herabschwingt, ein Spruchband in der Hand, das in weitem Bogen die Anordnung der linken Seite vollendet. Ein Relief mit dem Stromerschen Wappen aus dem Cyclus am Ostchor, das nicht als Epitaph bestimmt ist, gestaltet diese Gruppe im Gegensinne um; dem weniger hohen Format entsprechend werden die Jünger zusammengeschoben, und der Blick kann sich mehr auf die Hauptszene konzentrieren.

Die Stileigentümlichkeiten sind an beiden Reliefs gleich: die Körper sind noch unbeholfen, aber in ihren ausgebogenen Stellungen und intensiven Bewegungen, in



Epitaph der Familie Pömer an St. Sebald zu Nürnberg.

dem Gegensatz zwischen dem ruhigen Schlaf der Jünger und dem aufgeregten Flattern des aus der Ecke herausschießenden Engels drängt eine dramatische Lebenskraft zu kraftvollem Ausdruck. Die Gewandfalten spannen sich röhrenartig in zackigem Bogen über die Körper, die Gelenke sind energisch betont.

Trotz der anders gearteten Gruppierung kommen bei der Frage nach der Herkunft dieser stilisierten Motive die Reliefs am Hauptportale von St. Lorenz[25]) als entscheidende Vorbilder in Betracht, doch sind die Fortschritte naiver Beobachtungslust, die den Eindruck des Sebalder Pfarrhauschores bestimmen, an beiden Werken erkennbar.

Im Gegensatz zu den gotischen Nachklängen dieser beiden Ölbergszenen steht das Relief in Querformat an St. Moritz, das wieder als Epitaph gedacht ist. Die Stifter sind an einem Sockel unter dem Relief angebracht, der geschickt als Postament der großen Christusgestalt benutzt ist, über dem Heiland spannt sich die Linie des Zaunes, links gewährt sie für die dicht zusammengedrängte Gruppe von Judas und drei Kriegsknechten Platz, rechts unten geht sie bis an den Rahmen und endet hinter den übereinander hockenden Jüngern, oben ist der Himmel durch Wolken angedeutet, vor denen die Hand Gottes erscheint. Die Figuren sind in ihren Bewegungen lebendig beobachtet, aber sie sind ohne jede Kenntnis der menschlichen Gestalt ausgeführt. Christus ist groß und schlank, weil für ihn Platz war, die anderen haben sich zum Teil mit drei Kopflängen für ihren Körper begnügen müssen. Die Köpfe sind rund und plump und schauen ausdruckslos vor sich hin.

Ein viertes Relief — an der Südseite des Westchores — ist ähnlich angeordnet: durch die knieenden Stifter unterbrochen, schließt der Zaun das Relief unten ab, links geht er bis zum Rande, sodaß die Kriegsknechte ganz zusammengedrückt sind, indeß Judas die Pforte öffnet; rechts biegt das Geflecht weit aus, den bequemen Schlaf der Jünger behütend. In der Mitte ist viel Platz für Christus, der — zum ersten Mal mit scharfem Profil — in ausdrucksvoller Konzentration sich nach oben wendet. Das Symbol für die Erscheinung Gottes ist herausgebrochen. Unter diesem Relief befindet sich — seltsam primitiv — eine Darstellung der Dreifaltigkeit: Christus als Schmerzensmann neben Gott-Vater, der Maria im Arme hält, zwischen ihnen die Taube, rechts und links zwei Heilige, die mit ihren bärtigen Köpfen und untersetzten Körpern an die Thonapostel des Germanischen Museums erinnern. Am untersten Abschluß beider Reliefs, ohne Zusammenhang mit der Hauptkomposition, sind die betenden Stifter angebracht. (Das Werk wurde kürzlich ergänzt.)

Das Epitaph der Pömer an der Südseite von St. Sebald (Taf. I) mit Inschriften vom Jahre 1331—1395[26]) entspricht dem letzten Werk, in dessen Nähe es eingelassen ist, durch die Zweiteilung der Platte. Seine späteste Jahreszahl gibt für die Ansetzung der anderen Epitaphien an der Wende des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts den Anhaltspunkt. Die Gethsemanedarstellung ist mehr zusammengedrängt, Judas ist schon durch die Pforte geschritten. Die Gruppe der

25) Der Baugeschichte nach muß das Relief am Ostchor um 1379 entstanden sein.

26) Die Zahl 1416 der Ergänzung wird 1366 gelautet haben, eine Lesart, welche ihre Begründung aus der Reihenfolge der Zahlen bekommt.

Jünger ist mit sichtlicher Freude an dem Wechselspiel der Motive gebildet, wie denn dies Werk feineres Verständnis für die Charakteristik der einzelnen Gestalten zeigt. In der unteren Hälfte steht ein schlanker Schmerzensmann zwischen den zierlich geputzten Angehörigen der Familie Pömer.

Die fünfte, an der Nordseite des Sebalder Westchores eingemauerte Ölbergdarstellung ist eine etwas spätere Handwerkerarbeit: in den gedrungenen, plumpen Figuren im Gegensatz zur gotischen Schlankheit der früheren Werke auf den Stil der im Verlaufe des fünfzehnten Jahrhunderts ausgebildeten realistischen Bürgerkunst hinweisend, bringt sie die einfachste Scenerie: unten die Jünger, darüber Christus, der sich zum Felsen wendet, hinter dessen Zacken in ungeschickter Auffassung Gott-Vaters Kopf auftaucht.

Abb. 3. **Ölbergrelief am Westchor von St. Sebald zu Nürnberg.**

In der Nähe befindet sich die Kopie des letzten Reliefs unserer Reihe: es zeigt die kräftigen Gestalten des benachbarten Werkes, vermehrt um die Schar der Kriegsknechte. Die Figuren sind dicht gruppiert, nicht um den Raum zu gliedern und zu beleben: es kam dem etwas plumpen Meister nur darauf an, ihn recht vollgefüllt zu haben, ihn auszunutzen.

Hier kommt der neue Stil entscheidend zum Ausdruck: die feine dekorative Anordnung der Gotik hört auf, das Einzelne löst sich selbständig los, wird ein Ganzes und muß nun sehen, allein möglichst viel zu sagen und darzubieten.

Auf diesem einen Darstellungsgebiet war es möglich, im Zusammenhang die Wandlung der Plastik um 1400 zu verfolgen; außerhalb Nürnbergs bleibt, im Stile der zuerst besprochenen Werke gehalten, das Relief eines etwas manierierten

Epitaph vom Jahre 1422 an der Moritzkapelle zu Nürnberg.

gotischen Handwerkers an der oberen Pfarrkirche in Bamberg hinzuzufügen, das dem von Buchner besprochenen Epitaph Heinrichs von Meiningen († 1382) an der Erfurter Augustinerkirche[27]) ähnlicher ist, als einem Nürnberger Werke. — Für Nürnberg haben wir noch andere Darstellungen zu nennen, die in der Zeit um 1400 gearbeitet worden sind.

II.

Das früheste dieser Epitaphien, die am Äußern von St. Sebald und St. Moritz in Zusammenhang mit dem dortigen Friedhof entstanden sind, scheint das Epitaph an der Südseite von St. Moritz zu sein; unten den in Verwesung übergehenden Leichnam darstellend, bringt es oben drei beziehungslos nebeneinander gereihte lamentierende Gestalten mit geneigten Köpfen: zwei Heilige und den mit einem Mantel umkleideten Schmerzensmann. Die Darstellung des verfaulenden, von Schlangen umringelten Leichnams ist ein für den drastischen Naturalismus des späten Mittelalters bezeichnendes Motiv. Mitunter liegt er auf dem Grabstein[28]) statt des in Prunkgewändern Aufgebahrten, besonders bei Hochgrab-Anlagen, wo über diesem Stein eine zweite Platte getragen wird, die dann die Gestalt des Lebenden bringt. Gern wird, wie in der Grabplatte Hans Baumgartners zu Kufstein[29]), dem Gleichheitsempfinden der neuen Zeit entsprechend, ein Spruch beigefügt. („Arm und reich vern all dem pild geleich.") In Nürnberg ist dies Epitaph das einzige, welches sich jenem Todesallegorien und Totentänze in sich schließenden Vorstellungsbereiche nähert.

Ein zweites Steinbild an der Moritzkirche zeigt ähnlich manieriert bewegte Figuren. Die Konsole der Mitte trägt die tänzelnd bewegte Maria, an den Seiten stehen zwei heilige Frauen; vor der Madonna knieen die kleinen Figuren der Stifters und seiner Frau, der Raum über ihnen gab Platz für zwei Engelsköpfe, die der Meister mit sichtlicher Liebe ausführte.

Die übertriebenen Gebärden der Gestalten hat ein drittes Werk links vom Westportal derselben Kirche (Taf. II) mit dem Todesjahr 1422[30]) mit den beiden besprochenen Arbeiten gemeinsam. Von einer gotischen Architektur umrahmt, zeigt es die halbe, nackte Figur des Schmerzensmannes über dem Grabe, den Maria und Johannes in weichem Schmerze betrauern. An den Seiten stehen zwei weibliche Heilige, aus der Grabeskiste hängt das Veronicatuch bis in die untere Hälfte herab, wo die Stifter hinter einem Papst und Bischof knieen. Dieses Schmerzensmann-Epitaph hat große Ähnlichkeit mit dem Steinbild links vom Tucherportal an

27) Buchner S. 74 Abbildung 152 (von Johannes Gehart). Dazu das Epitaph der Familie Pfaffenhofer (Todesjahr 1429) in Erfurt. (Lübke, Plastik II S. 719.) Über zwei Ölbergreliefs von Anfang und Mitte des 15. Jahrhunderts in Wasserburg, vgl Bayr. Kunstdenkm. I, 2085 und 2086. Über eine Reihe Ölbergreliefs in Regensburg, vgl. Seyler, S. 101 ff

28) Peter von Schaumberg († 1467) in Riehl, Augsburg, S. 43.

29) Abb. Bergner, S. 301. Josephi, S. 65, 66. Riehl, Die Kunst an der Brennerstrasse. S. 5 (mit anderen Beispielen).

30) Lotz. Rettberg. Von Pückler-Limburg S. 113 und 114 ohne Zusammenhang mit, anderen Nürnberger Werken behandelt.

St. Lorenz. Hier fehlen die Heiligen und Geistlichen; an Stelle des Veronicatuches ist eine Inschriftrolle gekommen, Maria und Johannes sind in Halbfiguren gegeben.

Die Gestalten dieser Reliefs lassen uns an die Schauspieler denken, die auf den Passionsbühnen die Leiden Christi darstellten. Wir erkennen in dem erregten Gebahren der Figuren den empfindsamen Ausklang der gotischen Kunst.

Doch zeigen diese beiden Werke die eigenartigen Züge eines bedeutenden Meisters, der sich eine leicht zu erkennende Formensprache ausgebildet hat. Der Christuskörper hat spitz herausgeknickte Schultern, über denen sich die Haut des Halses, der den Kopf nicht zu tragen vermag, kraftlos zusammenzieht. Der Brustkorb ist durch einen scharfen Grat von den Rippen abgesetzt, die sich hart heraus-

Abb. 4. **Epitaph am Tucherportal von St. Lorenz zu Nürnberg.**

zeichnen, darunter wird der Oberkörper durch eine abnorme Einziehung über den Hüften vom Bauch getrennt. Die Linien der Gestalten sind weich und ausdrucksvoll empfunden, die Falten des Gewandes zierlich und in zartem Flusse angeordnet.

Unter deutlichem Einfluß des Reliefs an St. Moritz steht das Epitaph eines Tetzel in der Tetzelkapelle der Aegidienkirche. Dargestellt sind in der großen oberen Abteilung, unten durch konsolenartige Vorsprünge vorbereitet, die drei Figuren der Kreuzigungsgruppe. Christi Körper zeigt, bei aller schematischen Behandlung, besonders des Knochenbaues, dennoch einige nach der Natur beobachtete Einzelheiten, an denen sich ein Fortschritt im Vergleich mit dem Körper des Reliefs vom Jahre 1422 erkennen läßt. Die reich übereinandergepreßten Röhrenfalten in den Gewändern der beiden Trauernden scheinen ebenfalls dafür zu sprechen, bei einer stilistischen Datierung nicht vor die Zeit um 1430 hinauszugehen. In der

unteren, etwas verbreiterten Steinplatte kniet links vor seinem Wappen der Stifter, rechts würfeln zwei Kriegsknechte um den sorgfältig ausgearbeiteten ungenähten Rock Christi.

Durch alle diese Plastiken, die sich um die Schmerzensmann-Darstellungen an St. Moritz und St. Lorenz gruppieren, erhalten wir die deutliche Vorstellung von einer bestimmten Schaffensrichtung, die für den Stand der Nürnberger Kunst, nach der Vollendung der großen, in nachahmenden Formen ausgeführten Aufträge des vierzehnten Jahrhunderts charakteristisch zu sein scheint. Noch wirkt die dekorative Formauffassung der Gotik nach, aber zugleich verleiht ein fast sentimental zu nennendes Eingehen auf die seelischen Regungen der einzelnen Gestalten den Szenen verinnerlichten Gehalt.

Erst als die Bürgerkunst im Laufe des fünfzehnten Jahrhunderts mit ihrer realistischen Kraft einsetzte, konnte in Nürnberg ein eigenartiger Stil entstehen. Dafür war nötig, daß die Malerei sich vom Einfluß der Plastik löste[31]), die ihr keine pfadfindenden Stilgesetze mehr geben konnte, deren Weiterleben vielmehr selbst davon abhing, ob die neue malerische Auffassung die Wege öffnen könnte, nach denen die Plastiker vergeblich gesucht hatten.

---

31) Wie überwunden der Einfluß der Plastik auf die Malerei war, zeigt am besten das Epitaph des Hans Stark († 1435) in St. Sebald, das neben dem Abendmahl auch das Gebet in Gethsemane darstellt. Leider macht seine Übermalung (1627) jede über die Komposition hinausgehende Beurteilung unmöglich.

IV.

Berthold Landauer und seine Nachfolger.

I

Die zarte Auffassungsart, die in der Plastik den Ausklang der gotischen Kunst bedeutet, wurde für die erste ausgeprägte Persönlichkeit der Nürnberger Malerschule, für den gegenwärtig gern Berthold Landauer[32]) genannten Meister, die Quelle eines neuen Stiles. Die Malerei war ein beweglicheres Ausdrucksmittel für den empfindsamen Sinn jener Übergangszeit, sie übernahm in der Epitaphienkunst bisher vorwiegend der Skulptur zugewiesene Aufgaben, für die sie eine leichtere und verinnerlichte Lösung fand.

Das Stromersche Epitaph in St. Lorenz[33]) erscheint mir als das bezeichnende Frühwerk seiner unter dem Einfluß der Plastik entwickelten Kompositionsart. Ähnlich wie auf den besprochenen beiden Reliefs an St. Lorenz und St. Moritz ist eine Gruppe des Schmerzensmannes mit Maria und Johannes gebracht. In vollstem Gegensatz zu Malern des vierzehnten Jahrhunderts, wie z. B. zum Schöpfer der freskenartig empfundenen langgezogenen Gestalt der Hirzlach-Tafel in Heilsbronn, gibt Meister Berthold seinem Christus eine kleine Gestalt, er malt ihn in halber Figur und ohne Wunden, umgibt ihn mit einem Strahlenschein, hinter dem das grausame Kreuz fast verschwindet, und legt den Hauptton auf die stille Klage von Maria und Johannes. Nicht mehr mit der Brutalität qualvoller Drastik soll das Opfer Christi die Seelen erschüttern: die milde Trauer der zwei Menschen, die ihn am meisten geliebt haben, wird der bestimmende Gehalt des Bildes. Aus gleichem Geiste entstand (in St. Lorenz) das Epitaph für Kunz Rymensnyder († 1409)[34]), dessen Aufnahme in die unter Bertholds Namen zusammengefaßten Werke sich vielleicht innerhalb dieses Zusammenhanges rechtfertigt[35]). Dem Bilde des germanischen Museums (Nr. 96) entsprechend, das ursprünglich die Rückseite der Imhofschen Tafel in der St. Lorenzkirche darstellte, zeigt es den Körper des Schmerzensmannes, links von Maria, rechts von Johannes erfaßt. Schon erscheinen die Eigentümlichkeiten und Feinheiten der späteren Zeit vorgebildet: der Typus des Kopfes mit seinen einfachen, geraden Linien, der Schwung der Lider, und der konzentrierte Ausdruck der Augen, die — in einer Bertholds Gestalten eigenen Weise — so zur Seite blicken, daß der weiße Augapfel nur an einer Hälfte sichtbar ist. Schon läßt sich das für seine Figuren bezeichnende sensitive Tasten seiner Hände empfinden: sie wagen kaum zu fassen, und bei der geringsten Berührung durchzittert den Körper ein Schauer.

Daher möchte ich in diesen beiden Gemälden, den Inschriften entsprechend, Werke vom Anfang des Jahrhunderts sehen und ihren Zusammenhang mit den plastischen

32) A. Gümbel: Meister Berthold, ein Glied der Familie Landauer. Repertorium für Kunstwissenschaft XXVI S. 318.

33) Siehe Kapitel II am Schluß. Thode S. 15 Lehmann S. 15.

34) Woltmann I S. 405.

35) Thode: Schule Bertholds.

Epitaph für Walburg Prünsterin (gest. 1434) im germanischen Nationalmuseum.

Epitaphien für die Entstehung der Kunstweise als wichtig betrachten. In der Anordnung zeigt sich darin, daß die Stifter von der Hauptgruppe zwar getrennt sind, aber doch durch das Veronicatuch eine Beziehung zwischen beiden Hälften gegeben ist, der Einfluß der beiden Schmerzensmannreliefs an St. Moritz und St. Lorenz,

Abb. 5. **Epitaph für Kunz Rymensnyder** (gest. 1409) **in St. Lorenz.**

die als Beispiele für die Berthold bestimmenden Plastiken einen für die Geschichte der Nürnberger Malerei wichtigen Aufschluß über den Zusammenhang von Skulptur und Malerei geben.

II.

Dann wandte Berthold sich neuen Stoffen zu, deren Gestaltung sein freier sich entwickelndes Vermögen ihm erlaubte, und auch in seinen Epitaphien drückt sich der Wandel aus. Noch einmal ist auf der Staffel der Prünsterin-Gedenktafel im Germanischen Museum (Taf. III) zwischen zwei Heiligen und den Stiftern der Schmerzensmann gebracht. Aber oben in der Darstellung der Geburt darf er hellere

Vorstellungen verwirklichen, in denen sein Wesen sich besonders glücklich äußert. Die Tafel ist in größerem Format gehalten: 1,40 m hoch und über 1 Meter breit; da sie bestimmt war, an einem Pfeiler der Frauenkirche zu hängen, ist sie rund gebogen.

In diesem Werke erkennen wir in Komposition und Farbe den italienischen Einfluß, der ihm offenbar durch die Prager Richtung des Thomas von Modena vermittelt wurde[36]). Vor dem Stalle kniet Maria nach rechts gewandt mit gefalteten Händen neben dem Kind, das ein heller Lichtglanz umstrahlt; ein Pfosten sondert die Gestalt des heiligen Joseph, doch oben werden die Gruppen durch den Kranz dreier Engel verbunden, die vor dem Dache mit einem Glorienband schweben. Ähnlich wie auf dem Stromer-Epitaph trägt Maria einen grünlich-blauen Mantel mit hellem Schimmer auf den Faltenhöhen; Josephs Gewand ist weinrot mit blauer Kappe, doch sind die Farben auffallend matt, was mit dem kalkigen Grund des Bildes zusammenhängt. Für Meister Berthold bezeichnend ist die riesige Scheibe des Heiligenscheins der Maria, für die er durch Bilder des Thomas von Modena eine Vorliebe gefaßt haben kann.

III.

Sein folgendes Schaffen ist fast ausschließlich der Verherrlichung der Maria gewidmet. Von zwei einander sehr ähnlichen Werken: der Imhoff-Madonna in St. Lorenz[37]) und dem Epitaph der Elisabeth Tetzel († 1437) in der Tetzelkapelle ist das erste noch trefflich erhalten, indeß das andere durch Übermalung völlig entstellt ist. Die Komposition ist auf beiden Tafeln gleich. Wie im Epitaph Bertholds von Hohenzollern zu Heilsbronn ist die Halbfigur der Madonna dargestellt, in der Art des durch Böhmen vermittelten Lieblingsmotives der Sienesen. Ein schlichter, blauer Mantel mit goldenem Saum legt sich über den Kopf und umhüllt in weichen Falten die Gestalt. Auf der rechten Seite sitzt Jesus, in seinen vollen Formen dem Kinde der Prünsterin-Tafel ähnlich, und um einen Vorhang schweben 4 Engel, deren lange, schmale Flügel wie zum Kranze sich um die Madonna vereinen. Auf einem getrennten Streifen unter der Hauptdarstellung ist links der Stifter mit acht Söhnen, rechts dessen Frau mit vier Töchtern untergebracht, ohne daß auf die Porträtwiedergabe viel Wert gelegt wäre.

In zwei entwickelteren Werken, die sich im National-Museum zu München befinden, ist der Gestalt der Verstorbenen mehr Bedeutung verliehen. Diesmal handelt es sich auch nicht um die Aufreihung einer Stifterfamilie: beide Bilder sind für Dominikaner-Nonnen vom Kloster zum heiligen Grab

36) Schon bei einem Werke des vierzehnten Jahrhunderts (Kap. II) ließ sich Theodorichs Einfluß behaupten. Auch die beiden Tafeln mit dem Bethlemitischen Kindermord und der Bestattung Mariä (Thode, Taf. 5) im Germanischen Museum (97 u. 98) zeigen Prager Stileigentümlichkeiten. Man wollte deshalb Thode die Berechtigung, sie der fränkischen Schule einzureihen, abstreiten; doch wird seine Ansicht durch die neuaufgefundenen Freskenreste: Gerichtsszenen aus dem Leben des Apostels Paulus in St. Sebald und die Geburt Christi in St. Moritz, gerechtfertigt, die engsten Zusammenhang mit den beiden Bildern des Germanischen Museums erkennen lassen.

37) Abbildung: Thode, Tafel 4.

in Bamberg gemalt. Die Inschrift des einen drückt die Bestimmung der Tafel aus: Anno domini M°. CCCC dernoch im XLIII iar an unsers herrē leichnā obēt do vschied gerhaus ferin Klosterfraw zum heiligen Grab der Got genedik sey.[38])

Im Typus stimmen beide Werke völlig mit der Imhoff-Madonna überein.[39]) Sie zeigen dieselben gelbblonden Haare, die in geschmeidiger, dichter Masse den seitwärts gewandten Kopf umrahmen und denselben scharf konzentrierten Blick aus dunklen, weit von einander stehenden Augen, deren oberes Lid in einer markanten braunen Linie gezogen ist. Der rechte Winkel von Braue und Nasenlinie, die leichte Falte zwischen Backe und Nasenflügel, und die weit auslaufende Linie des unten gerade abgeschnittenen Kinnes verbreitern den Kopf und betonen seine fest umrissene, quadratische Form, wodurch er den Ausdruck feierlicher Geschlossenheit erhält. Die Hände haben schmale Finger, von denen meist nur zwei oder drei zu sehen sind. In gehaltener Erregung schieben sie sich aus den eng und massig geschlossenen Falten des Gewandes hervor, das einen gedrungenen Körper umspannt[40]).

Das Fehrin-Epitaph[41]) ist offenbar später als das der unbekannten Nonne gemalt. Bei diesem zeigt die symmetrische Kompositionsart und die reiche Verwendung der Spruchbänder Anschluß an ältere Vorbilder, die sich wahrscheinlich am Bestellungsort befanden. In Querformat auf Goldgrund stellt es in der Mitte die gekrönte Maria dar, rechts von ihr steht die heilige Elisabeth, links kniet, von Johannes dem Evangelisten empfohlen, die Stifterin, nach der das Christuskind sein Ärmchen ausstreckt.

Beim Fehrin-Epitaph ist die Heilige weggelassen, das Kind, das Maria im anderen Bild quer über ihrem Schoß hielt, so daß es zurückschauend sich zur betenden Nonne wandte, konnte hier ungezwungen und frei auf die eine Seite gesetzt werden. Auch nahm sich der Meister die Freude, hinter der Madonna von zwei entzückenden Engeln einen reichen Brokat halten zu lassen, der in vollen, perspektivisch geschickt benutzten Falten auf dem Boden liegt. Auch die Nonne schaut nicht mehr starr wie eine vorgeschobene Puppe aus dem Bilde heraus: ruhig und lebendig hebt sie den Blick zum Kinde empor. Auf dem früheren Epitaph entsprach dem Grün der Heiligen ein roter Mantel des Johannes: auf dem zweiten hat er, im Gegensatz zu den weichen, malerischen Falten der dunkelgekleideten Maria einen weißen Überwurf mit scharf gezeichneten Linienzügen[42]).

IV.

Mit Bertholds Schaffen steht ein weiteres Werk in Zusammenhang: der Tod der Maria für Hans Glockengießer († 1433) in St. Lorenz[43]). Ähnlich

38) Waagen, I, S. 116. Sighart S. 613, Janitschek S. 285, Abb. Förster, VII, S. 15 und H. Waldes-Stich, Thode S. 32 und 33. Was die Inschrift betrifft, so wird seit dem Beginne des 15. Jahrhunderts die deutsche Sprache bevorzugt.

39) Zur Entstehungszeit siehe Thode S. 32.

40) In diesem Werke erscheint die von Thode behauptete Beziehung zu dem südböhmischen Meister von Wittingau besonders überzeugend.

41) Lehmann S. 133.

42) Ich glaube, daß in Beziehung zu dem Nonnen-Epitaph das Rauchenberger Votivbild in Freising (aus Salzburg stammend) zu nennen ist; doch ist mir das Bild in den Einzelheiten nicht gegenwärtig.

43) Lehmann S. 153.

wie schon in den Wandmalereien in St. Sebald und in der Heiliggeistkirche aus der Zeit um 1400[44]) ist das Bett quer gestellt, doch wird, dem Verlangen nach belebter Handlung entsprechend, Maria nicht mehr als Verstorbene aufgebahrt dargestellt, sondern es ist der Moment erfaßt, da sie im Gebete vor dem Pult zusammenbricht. Die dichte Gruppe der Apostel links ist auch hier nicht gelockert, aber im übrigen ist die Darstellung mit freiem Lebensgefühl und malerischem Sinn aufgefaßt. Die lange Fläche des leeren Bettes ist unterbrochen, indem Johannes seinen Arm darüber nach der Maria zu ausstreckt. Der auffallend entwickelte Wirklichkeitssinn des Meisters dieser Tafel verlangte, Christus von der Szene zu trennen: mit der Seele der Verstorbenen schwebt er zwischen Engeln über den Versammelten. Besonders an diesen Engeln mit ihren kraftlosen Flügeln erkennt man, daß die Ausführung von einem schwächeren Meister herrührt, dessen Kunst bei allem Verständnis für die Auffassung der Szene in den einzelnen Gestalten einen phlegmatischen, von dem zurückhaltenden Wesen Berthold Landauers weit entfernten Charakter zeigt. Formal unterscheiden sich seine Gestalten durch die geringe Ausbildung der Hinterköpfe und die unbeholfene Bewegung der Hände.

Die Zeichnung und Gruppierung der Engel mit ihren schwingenden Flügeln und die runden Formen des Christuskindes berechtigen vielleicht dazu, das gänzlich übermalte Schutzmantelbild für die 1422 gest. Anna Tetzel in der Tetzelkapelle als Werk eines Berthold-Nachfolgers hier anzureihen. Wie ein Relief an St. Sebald zeigt es die Stifter zwischen den Vertretern der Menschheit als Schutzbefohlene unter dem Gewand der Gottesmutter.

Auch mag erwähnt sein, daß ein schwäbisches Epitaph für den Pfarrer Joh. Paur von Bechthal († 1456) im Münchener National-Museum, Saal 8 ähnlich angeordnet ist, wie Meister Bertholds Bamberger Epitaphien.

V.

Einen Schüler Bertholds hat Thode in dem Meister des Wolfgangsaltares (St. Lorenz) gefunden und ihm das Epitaph des Professors Friedrich Schon († 1464) in St. Lorenz, sowie die kleine Gedächtnistafel im Germanischen Museum zugewiesen. Die Tafel des Germanischen Museums stellt, vermutlich als Staffel eines Epitaphes, den 1449 bei Fürth gefallenen Anton Imhoff in voller Rüstung knieend dar. Der gelehrte Stifter der Lorenzer Tafel hat sich — wohl noch bei seinen Lebzeiten und nach seinen Angaben — eine Allegorie auf Christi jungfräuliche Geburt malen lassen. Die in der Mitte befindliche Szene der Geburt, deutlich beeinflußt von dem Prünsterin-Epitaph Bertholds, ist umrahmt von einem auf der Spitze stehenden Rhombus mit Kreisen an den Ecken, welche die vier Evangelistensymbole enthalten. In den Dreiecken, die zwischen Rhombus und Mittelbild entstehen, sind die Symbole der Reinigung Pelikan, Phönix, Löwe und Einhorn angebracht. Die Dreiecke, die der Rhombus nach außen abschneidet, enthalten folgende Einzelszenen: Moses vor dem feurigen Busch, Aaron mit dem blühenden Stabe, Ezechiel

44) Vergl. hierzu: Dr. Traugott Schulz in der Süddeutschen Bauzeitung VI (1904) mit Abb. d. Freskos der Heiliggeistkirche.

und endlich Gideon vor dem Vliess. Die einfassenden Streifen boten Raum für eine Menge lateinischer Inschriften.[45])

Man muß dies gelehrte Epitaph für einen besonders guten Empfehlungsbrief an den Himmel gehalten haben, denn zum Gedächtnis des 1478 verstorbenen Ulrich Starck ist es von einem schwachen Maler in der Sebalduskirche nachge-

Abb. 6. **Epitaph für Friedrich Schon** (gest. 1464) **in St. Lorenz zu Nürnberg.**

macht worden; heute ist das Bild durch die Renovierungen (1591 u. 1658) seinem ursprünglichen Charakter entfremdet. Daran reiht sich, in quadratischer Form mit 8 Kreisen, welche die Seiten des Rhombus durchschneiden, eine gleichfalls durch Übermalung entstellte Tafel der Tetzelkapelle für die Frau des Linhart Tetzel († 1480). —

45) Thode S. 53. Als Beispiel ähnlicher Darstellungen nenne ich in Verbindung mit der Verkündigung die Freske im Emmauskloster zu Prag (Neuwirths Publikation Tafel VIII); in Verbindung mit der Geburt zwei Niederrheinische Bilder, die als No. 88 und 89 in Düsseldorf 1904 ausgestellt waren. Vergl. S. 36 von Clemens Katalog und die Literaturangaben über Typologie der unbefleckten Empfängnis dort und in den Kunstdenkmälern der Rheinprovinz V, S. 198. (Abbildungen: Kdm. d. Rheinpr. V Tafel XVII und Kdm. des Kreises Gladbach S. 76, Tafel XVIII) und Firmenich-Richartz in d. Ztschr. f. christl. Kunst VIII S. 304. Kunst-Dkm. Mecklenburg-Schwerins I, S. 189 fg. Hochaltar in der Kirche zum hl. Kreuz zu Rostock u. S. 187 Lettner-Altar in derselben Kirche.

Interessant für unsere Betrachtung sind diese drei Werke vornehmlich ihres Inhaltes wegen. Durch Meister Bertholds Schaffen, der als Nachfolger der Plastiker mit der im vierzehnten Jahrhundert beliebten Darstellung des Schmerzensmannes begonnen hatte, kam als entscheidendes neues Motiv für die Epitaphien die Verherrlichung der Madonna auf Er bringt sie als thronende Gottesmutter, oder in der vertrauten Weihnachtsszene. Seine Nachfolger übernehmen die Geburt Christi und schmücken sie allegorisch aus. Hierin zuerst zeigt sich der Einfluß der Besteller auf die Kunst, nachdem die Zeit vorbei war, in der die vereinheitlichende Dogmatik der Kirche die festen Bestimmungen für die Wahl der Stoffe gab.

V.

Die Weiterbildung des Epitaphs von den Malern um die Mitte des XV. Jahrhunderts.

Berthold Landauer hatte die Epitaphienkunst aus der Plastik in die Malerei und damit von der Außenwand ins Innere der Kirche übertragen. Gleichzeitig hatte er in seinen Altären gezeigt, wie auch bei größten Aufgaben die Malerei die Plastik ersetzen könne.

Die Hauptarbeit der schöpferischen Meister konzentrierte sich seitdem in erster Linie auf die Ausschmückung der Altäre, sodaß die bescheidene Epitaphienkunst mehr und mehr an Bedeutung verlor.

Stand unsere Betrachtung am Anfang innerhalb der lebendigen Entwickelung der Nürnberger Kunst, so können wir jetzt zumeist nur Rückwirkungen dessen, was im Schaffen der entscheidenden Meister neu entsteht, an den Epitaphien erkennen, denn diese werden zu Begleiterscheinungen, die meist nachträglich und vermindert die Fortschritte verwerten.

Dennoch haben noch einige Epitaphien große Bedeutung innerhalb des gesamten Nürnberger Kunstschaffens. So sehen wir die rücksichtslos zupackende Auffassung, die der Meister des Tucher-Altares brachte, im Epitaph des Pfarrers Joh. von Ehenheim († 1438) in St. Lorenz (4. Kapelle rechts)[46]) zum Ausdruck kommen. Dargestellt ist die mit derbem Wirklichkeitssinn erschaute Gestalt des Schmerzensmannes, dem der Pfarrer von den reichgekleideten Heiligen Heinrich, Kunigunde und Lorenz empfohlen wird. Es charakterisiert die energische Art der neuen Generation, wie jetzt die Einzelerscheinung herausgearbeitet wird, wie jede Gestalt, von einem kraftvollen Leben durchglüht, in sich abgeschlossen dasteht, und auch das Bild des Stifters infolge der realistischen Freude an der Porträtwiedergabe größere Bedeutung erhält.

Zwischen der gehaltenen Christusgestalt des Tucher-Altares und der gewaltsam aufgefaßten des Ehenheimschen Bildes steht der Kruzifixus auf dem Epitaph des

46) Von Thode als Werk dieses Meisters S. 79 näher beschrieben und mit dem Altärchen der Johanneskirche (Abbildung dieses Altares im Burlington-Magazin von 1906) zusammengestellt. Lehmann fragt S. 70 nach dem Namen des Pfarrers. Dörrnhöffer S. 448.

1437 verstorbenen Ritters Heinrich von Hohen-Rechberg im Dom zu Eichstätt.[47])

Christus hängt mit weit ausgespannten und doch stark heruntergezerrten Armen am Kreuzesstamm; sein mit festen Linien umrissener Kopf liegt kraftlos zur Seite, die Haare haben sich gelöst und fallen auf die rechte Schulter herab; der Brustkorb ist herausgedrückt, der Unterleib ist schmerzhaft eingezogen. Die einzelnen Glieder sind straff und sehnig, die Gelenke sind durch auffallend kräftige Rundung betont. Das Lendentuch ist über einen Strick gespannt, zu Seiten flattert

Abb. 7. **Epitaph des Pfarrer Johann von Ehenheim** (gest. 1438) **in St. Lorenz zu Nürnberg.**

es in beweglichen Windungen herab. Die anderen Figuren sind in strenger Symmetrie um das Kreuz gruppiert: unter dem Querbalken des Stammes schweben vier Engel; links steht Maria, die Hände über der Brust zusammengelegt, den Kopf gesenkt, von einem weißen, in reichen Faltenmassen gebauschten Mantel umhüllt; rechts steht Johannes, den Kopf zur Seite, die gefalteten Hände kontrastierend nach außen gewandt. Ganz vorn knieen rechts und links mit ihren Wappen der Stifter und seine Frau, in dunklem Gewande einfach gegeben, ähnlich den Adoranten auf einigen der unter dem Namen Berthold Landauer gemeinsam besprochenen Bilder.

47) Da ich das Bild unter ungünstigen Lichtverhältnissen sah, kann ich nicht entscheiden, wie weit es der Rückseite des Dreikönigsaltares zu Heilsbronn verwandt ist. Besonders das unterdeß von Christian Rauch als Hans Traut erkannte und Taf. 6 in seinem Buch reproduzierte Bild der Dreieinigkeit zwischen zwei Heiligen käme hierbei in Betracht.

In den Zusammenhang der Werke, welche die Neuerungen des Tucher-Altares verwerten, gehört offenbar auch das Gedächtnisbild für Conrad Zingl († 1447) und seine 1462 verstorbene Frau in der Wolfgangskapelle der Aegidienkirche: doch läßt die völlige Übermalung (zum erstenmal 1531) über den Charakter des Bildes, einer Messe Gregors mit den Verstorbenen unter der Darstellung, Bestimmtes nicht sagen. Der Christus erinnert an das Staffelbild vom Prünsterin-Epitaph Bertholds.

Zum Hauptbild desselben Werkes hat die Imhoff-Tafel in St. Sebald[48]) mit der Geburt Christi Beziehung; der Fortschritt der Nürnberger Kunst durch die Entstehung des Tucher-Altares zeigt sich hier in dem Versuch, die Verkürzung eines schwebenden Engels darzustellen. Auch die strenge Einteilung des Bildes entspricht der Art des Tucher-Meisters: die Balken des Stalles sind geschickt zu einer Dreiteilung benutzt; in der Mitte kniet Maria: ihr großer Kopf auf dem dünnen, kraftlosen Hals erinnert an Bertholds Frauentypus. Auf den abfallenden Schultern liegt ein blauer Mantel mit unruhigen Falten, die unten den Boden weit bedecken. Sie wendet sich zum Christkind, das von zwei Engeln und den durchs Fenster schauenden Hirten verehrt wird. Links von der Maria macht sich — ein abgeschlossenes Genre-Bild — Josef am Herd zu schaffen. Das Braun der Hütte, davor das Blau der Maria, ein wenig Rötlichbraun in den Töpfen links, kräftiges Rot bei der Madonna, das gedämpft in den Engelflügeln und der Kappe eines Hirten wiederklingt, hierzu der Dreieckaufbau der Maria und die Einteilung durch die Pfosten: diese strenge Anordnung von Farben und Linien bewirkt eine für den Zweck des Bildes fein empfundene Symmetrie und charakterisiert den Stil des Meisters, der den Malereien des Tucher-Altares nahe kommt, aber noch durch Einflüsse des Wolfgangsaltares zu Bertholds Schaffen in Beziehung steht.

Gleiche symmetrische Anordnung gibt vielleicht das Recht, ihm ein später entstandenes Epitaph in St. Sebald zuzuschreiben: in der Mitte sitzt — im Staffelbild der beiden Stifter durch eine Konsole vorbereitet — die heilige Anna mit der kleinen Maria, zu ihren Seiten stehen die Heiligen Katharina und Nikolaus. (Vielleicht haben wir in diesem Bild die bei Lotz S. 336 erwähnte Tafel für den 1460 gestorbenen Graßner zu erkennen, wodurch wir einen Anhaltspunkt für die Datierung gewännen).

Altertümlicher in der mehr zeichnerischen Behandlung ist eine Verkündigung im Chor von St. Sebald, die im Stil und nach ihren allegorischen Beigaben der Kunst des Wolfgang-Meisters verwandt ist[49]).

Zwei Bilder ähnlichen Charakters, eine Dornenkrönung und eine Geißelung Christi, hängen hoch oben an der gegenüberliegenden Chorwand.[50]) Wie die Verkündigung durch die beiden unten in der Mitte ansetzenden Bogenlinien, so bekommt die Dornenkrönung durch den oberen Bogenabschluß eine architektonische Wirkung, das zweite Bild dadurch, daß die Säule in die Mitte gestellt ist; ihr Postament unterbricht die Trennungslinie zwischen Darstellung und Stiftern, ähnlich, wie beim Anna-

48) Waagen S. 233.
49) Waagen S. 233.
50) Rée, Kunstchronik XXIII.

Epitaph, mit dem das Bild der Dornenkrönung das Wappen gemeinsam hat. Ob die beiden letzten Werke als Epitaphien gedient haben, ist nicht mehr zu erkennen, da die Inschriften fehlen.

Für den Entwickelungsgang unserer Arbeit vertreten sie einen bestimmten Abschnitt: aus dem Typus des Gedächtnisbildes, das durch die Maler am Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts seinen monumentalen Charakter verlor, hat sich die Form des Andachtsbildes entwickelt, das in gleicher Weise wie das Epitaph mit der religiösen Darstellung das Stifterbild verbindet.

Dieselbe, vom Epitaph nicht bestimmt zu unterscheidende Form des Andachtsbildes, welche die Werke aus der Zeit und dem Kreise des Tucher-Altares kennzeichnet, weist das Bild der Auferstehung in der Frauenkirche auf. Freilich macht der dunkle Platz an der Südwand der Kirche es unmöglich, sich eine abschließende Ansicht darüber zu bilden. In der alten Art der Darstellung, die auch der Tucher-Altar gibt, durchschreitet Christus den Stein. Durch die mit sichtlicher Beobachtungsfreude gegebene Landschaft eilen, von Johannes begleitet, die heiligen Frauen mit zusammengeschlagenen Händen und flatternden Kopftüchern. Die sorgfältige Abbildung der Stadt Jerusalem im Hintergrund mit genauer Wiedergabe der durch die Bibel bekannten Gebäude ist charakteristisch für Werke um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts und erklärt sich aus den damals besonders häufigen Wallfahrten ins heilige Land. In der Heiligen-Kreuzkirche, der Holzschuher- und Wolfgangskapelle finden wir solche Darstellungen hinter den Steingestalten der Grablegung Christi, in St. Sebald[51]) ist — ebenfalls zeitlich noch vor den Städtebildern der Schedelschen Weltchronik entstanden — eine Jerusalem versinnbildlichende Freske gemalt, und an einigen Epitaphien erinnern die Abzeichen der Kreuzritter an die Wallfahrt des Verstorbenen[52]).

Von einem weniger begabten Maler dieser Richtung, ähnlich schwach wie das am Ende des vorigen Abschnittes erwähnte Stark-Epitaph, ist das Epitaph der Familie Stör (nach Hilpert) mit dem Todesjahr 1479 in St. Lorenz, „ein ganz rohes Machwerk, Christus in der Kelter darstellend, dessen Blut von dem auf einem mit den vier Evangelistensymbolen bespannten Wagen sitzenden Papst aufgefangen wird.“[53]) Das Thema, eine Illustration zu Jesaias 63, 2 und 3, ist alt: schon Herrad von Landsberg hat es im hortus deliciarum, ein späteres Beispiel ist das Wandgemälde zu Klein-Komburg[54]) und noch im Beginne des sechzehnten Jahrhunderts gibt sich das Baldung Grien zugeschriebene Ansbacher Bild mit dem Stoffe ab.[55]) So gesellte sich zu den Allegorien der unbefleckten Empfängnis, welche die vorige Generation liebte, eine neue allegorische Vorstellung.

Damit sind wir am Ende einer Entwicklungsphase angelangt, die, mehr um die Erscheinung des Einzelnen bekümmert, mit lebendiger Charakteristik die alten Stoffe

51) Bei den Wiederherstellungsarbeiten des Prof. Joseph Schmitz zu Tage gekommen.

52) Vgl. das Ketzel-Epitaph am St. Sebald und im Germanischen Museum die Tafel mit Darstellung des Ketzel, die zum hgn. Grabe zogen. (G. 525).

53) Thode S. 78. Dörnhöffer S. 449.

54) Abgebildet im christl. Kunstblatt 1883, S. 53.

55) Copie im Germanischen Museum.

belebt und mit natürlichen Mitteln neugestaltet, indem sie es, im Gegensatz zu Meister Berthold, auf eine drastisch sich einprägende Wirkung abgesehen hat und eine oft plumpe, aber stets ausdrucksvolle Sprache redet. Soweit wir aus der offenbar geringen Zahl der erhaltenen Werke Schlüsse ziehen können, hört während dieser Phase die gehaltene Denkmalstimmung des Gedächtnisbildes auf, die Lust am Charakterisieren der verschiedenen Gefühle verlangt sich durchzusetzen. Die Betonung der sepulchralen Bestimmung hat sich fast völlig verloren, die Gestalten der Stifter werden lebenswahr aufgefaßt, bleiben aber dem Andachtsbild untergeordnet, da ihre Größe nur wenig über die winzigen Verhältnisse, die sie auf den frühesten Epitaphien hatten, hinausgeht. Der Maler Berthold hatte das Epitaph von der Außenwand der Kirche in das Innere übertragen, und in den folgenden Zeiten mußte naturgemäß die Auswahl des Stoffes vor allem danach sich richten, daß es etwas anderes brachte, als die Darstellungen der vorher gestifteten Votivbilder, wodurch eine einheitliche Weiterentwickelung der neuen Denkmalsform unmöglich wurde.

(Fortsetzung folgt.)

BEITRAGE ZUR GESCHICHTE DES BILDNISSES.

VON GUSTAV VON BEZOLD.

(Mit 6 Tafeln.)

Die Aufgabe, die Erscheinung des Menschen in ihrer individuellen Eigenart exakt darzustellen, wird in der bildenden Kunst erst spät vollständig gelöst. Kultur und Kunst eines Volkes können eine große Höhe erreicht haben, ohne daß sich das Verlangen geltend macht, die Züge bestimmter Personen im Bilde genau wiederzugeben. Man begnügt sich lange mit Andeutung einzelner äußerlicher Merkmale, einer gebogenen oder geraden Nase, eines vorspringenden Kinns oder eines langen Bartes, ja man ist noch bescheidener und hat schon an der einem Stand eigenen Kleidung und Bewaffnung genug. Das sind Vorstufen, die allmählich zum Bildnis hinführen, von einem Bildnis kann aber erst gesprochen werden, wenn die einzelnen Merkmale zu einer homogenen mit dem Urbild übereinstimmenden Gesamterscheinung vereinigt sind. Vorbedingung hierfür ist, daß Auge und Hand soweit geschult sind, daß sie die individuelle Sondererscheinung eines Menschen objektiv aufzufassen und wiederzugeben vermögen. Ist diese Stufe erreicht, so gewinnt die Bildniskunst rasch die volle Sicherheit erst in der objektiven Darstellung der Formen, dann im Festhalten vorübergehender Regungen der Seele. Aber das Interesse an der Erscheinung des Einzelnen, wie die Fähigkeit, diese Erscheinung künstlerisch wiederzugeben, hält nicht ewig an, sie können abnehmen, ja völlig erlöschen. Im Altertum besitzt die hellenistische Kunst die höchste Kraft realistischer Individualisierung, im Beginne der Kaiserzeit ist das Können noch sehr groß; aber in der langen Reihe der römischen Kaiserbildnisse können wir sein allmähliches Abnehmen Schritt für Schritt bis zum tötlichen Ermatten verfolgen. Die bildnerische Kraft versiegt. In der abendländischen Kunst ist ein solches Nachlassen des Könnens bis jetzt nicht eingetreten. Wenn da und dort ein Künstler in einzelnen Fällen auf die volle, objektive Bildnistreue verzichtet hat, so hat das seinen Grund in einem bestimmten und bewußten Kunstwollen, nicht in künstlerischem Unvermögen, und es ist keine allgemeine Erscheinung.

Im Folgenden sollen einige Beiträge zur Geschichte des Bildnisses, wie sie für weitere Leserkreise von Interesse sein können, gegeben werden. Ich beschränke mich dabei auf das Material, das die Sammlungen des Germanischen Museums bieten. Die Betrachtungen gehen mehr von künstlerischen, als von streng wissenschaftlichen Gesichtspunkten aus.

Bildnisse römischer Kaiser auf Münzen.

Die Quellen der Ikonographie der römischen Kaiser fließen reichlich. Die Zahl der Statuen und Büsten ist eine sehr große; freilich hat sich Nachahmung und bewußte Fälschung schon früh dieses Gebietes bemächtigt, aber auch die Zahl der echten Werke ist größer als die irgend eines anderen Zweiges der antiken Skulptur. Dazu kommen die Bildnisse auf Cameen und Gemmen und die auf Münzen. Die Bildnisse auf Münzen sind selten, vielleicht nie nach dem Leben gearbeitet worden, sie sind also für die Anschauung von den dargestellten Personen nur sekundäre Quellen, ihre große Bedeutung beruht darin, daß sie bezeichnet sind. Statuen, Büsten und Cameen tragen nur selten den Namen des Dargestellten, in den meisten Fällen ist die Bestimmung nur auf Grund der Bildnisse auf Münzen möglich. Auch auf ihrer Grundlage bleibt manche Bestimmung unsicher, die Übereinstimmung verschiedener Darstellungen einer Person ist durchaus nicht immer so groß, daß sie sofort unzweifelhaft erkannt werden kann und zuweilen weist ein Münzbild auf zwei Typen, der großen Plastik, welche unmöglich eine Person vorstellen können.

Die Ikonographie der römischen Kaiser ist gut bearbeitet; es genügt hier auf die grundlegende Arbeit Ennio Quirino Viscontis, Iconographie Romaine, fortgesetzt von Mongez und auf Bernoullis römische Ikonographie zu verweisen. Reiches Abbildungsmaterial bietet Lenormant im Tresor de numismatique et de glyptique. Abt. Iconographie des empereurs Romains.

Es soll hier nicht Bekanntes wiederholt und mit dem lückenhaften Material unserer Münzensammlung eine Ikonographie der römischen Kaiser zusammengestellt werden, ich will vielmehr versuchen, die Entwicklung des Bildnisses auf Münzen im Verlauf der römischen Kaiserzeit an einer Reihe von ausgewählten Beispielen zu veranschaulichen. Die Entwicklung ist eine absteigende, sie führt von hoher Vollendung zu tiefem Verfall.

Münzbildnisse sollen zuerst bei den Persern vorkommen, allein die Darstellungen der Großkönige auf persischen Münzen können schon aus dem Grunde nicht als Bildnisse gelten, weil die Könige in ganzer Figur dargestellt sind, wodurch bei der Kleinheit des Maßstabes eine treue Wiedergabe der Züge ausgeschlossen ist. Eine solche ist indes gar nicht beabsichtigt. Die Köpfe persischer Satrapen auf kleinasiatischen und kilikirschen Münzen sind allgemeine Typen, keine Bildnisse. Es sind Arbeiten griechischer Künstler aus dem Anfang des vierten Jahrhunderts, aus der Zeit, in der die Kunst des Stempelschneidens bei den Griechen ihren Höhepunkt erreicht hat. Erst nach dem Tode Alexanders des Großen erscheint sein Bildnis, wie das der Münzherrn auf den Münzen der Diadochen. Der erste, der sein eigenes Bild in porträtmäßiger Treue auf seinen Münzen anbringen ließ, ist Ptolemaios Soter; ihm schlossen sich bald Demetrios Poliorketes und Seleukos Nikator an.

Die Münzbildnisse sind zu allen Zeiten ungleich in der Anführung, so schon in ihren Anfängen, aber die besten unter den Münzen der ersten Diadochen sind von einer Größe des Stils, die später kaum wieder erreicht und niemals übertroffen worden ist. Es ist ein plastisches Können, eine Fähigkeit, auch in kleinem Maßstab einfach und groß zu arbeiten, in diesen Köpfen niedergelegt, das die höchste Bewunderung erregt. Die plastische Kraft läßt im Laufe der Zeit nach und die Arbeit geht mehr

Augustus.

Tiberius.

Nero Drusus.

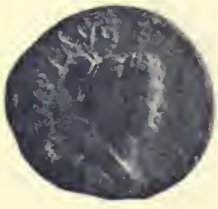
Nero.

Titus.

Vespasian.

Domitian.

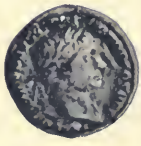
Julia.



Julia.

Domitian.

Trajan.



Trajan.

Hadrian.

Hadrian.

Sabina.

Beiträge zur Geschichte des Bildnisses. Tafel I.

Antoninus Pius.

Antoninus Pius.

Marc. Aurel.

Faustina d. Äl.

Marcus Aurelius.

Faustina d. J.

Commodus.

Septimius Severus.

Caracalla.

Julia Domna.

Alexander Severus.

Alexander Severus.

Julia Mamaea.

Maximinus.

Gordianus III.

Volusian.

Phil. Arabs.

Philippus Arabs.

Beiträge zur Geschichte des Bildnisses. Tafel II.

ins Kleine. Ein entschiedener Rückgang tritt im Laufe des zweiten Jahrhunderts v. Chr. ein. Die Köpfe sind leer und flau gearbeitet.

Gegenüber den Bildnissen der späteren Ptolemäer, wie der Dynasten von Kilikien und Kappadokien bedeuten die ersten Münzbilder der römischen Imperatoren einen Aufschwung. Sie sind nicht die ersten Bildnisse auf römischen Münzen. In der späteren Zeit der Republik werden Denare mit den Bildnissen der Könige, sowie mit denen historischer Persönlichkeiten geprägt. Daß jene freie Erfindungen sind, liegt auf der Hand, aber auch diese sind alle erst nach dem Tode der Dargestellten geprägt und wir können nicht entscheiden, wie weit ihnen vorhandene Bildnisse zu Grunde liegen, wie weit sie Phantasiegebilde sind; denn die Fähigkeit, auch solchen das Gepräge scharf ausgesprochener Individualität zu geben, nehmen wir auch an den Königsbildern wahr. Die Köpfe des Ancus Marcius, wie des Postumius und des Lucius Brutus sind mindestens ebenso persönlich, als die des Sulla oder des Pomponius Rufus. Letztere nebst einer größeren Anzahl von Bildnissen berühmter Männer auf Denaren aus der Zeit der Republik sind alle erst in der ersten Hälfte des ersten Jahrhunderts v. Chr. nach Bildern oder älteren plastischen Darstellungen gefertigt. Sie machen den Eindruck der Porträtähnlichkeit, aber sie sind trocken behandelt und nicht sehr sorgfältig gearbeitet. Der Stil ist wie der der gesamten römischen Kunst jener Epoche, hellenistisch; sie stehen auf der Stufe der Münzbilder der asiatischen Dynasten der gleichen Zeit.

Um vieles höher stehen die guten Münzbilder der Kaiser des julisch-claudischen. des flavischen Hauses, ja auch der folgenden bis auf Hadrian. Von den Schwankungen, welche die römische Kunst in dieser fast zweihundertjährigen Periode durchmacht, wird die Stempelschneidekunst kaum berührt. Der Stil dieser Kaisermünzen läßt sich mit dem heroischen der frühen Diadochenmünzen nicht entfernt vergleichen, er ist lange nicht so plastisch groß; aber die Bildnisse sind gut charakterisiert und geben uns eine lebendige Anschauung von den dargestellten Personen. Die Köpfe sind stets im Profil gegeben. Das Relief ist mäßig hoch, malerisch behandelt und bei guter Beleuchtung von vortrefflicher Wirkung. Die Anlage ist fast immer hervorragend gut, sodaß noch stark abgenützte Exemplare den Eindruck geistreicher, treffender Skizzen machen. Die Durcharbeitung geht ins Einzelne. ohne kleinlich zu werden und die Gesamthaltung bleibt gewahrt. Die Künstler haben ein scharfes Auge, dem die geübte Hand willig folgt und sie beherrschen die Form mit voller Sicherheit. Ein sehr großes Können vererbt sich von einer Generation auf die andere.

Auf Tafel I sind einige Münzen aus der Zeit von Augustus bis auf Hadrian zusammengestellt; sie umfassen einen Zeitraum von etwa 140 Jahren. Für die lange Periode ist die stilistische Behandlung auffallend gleichartig. Tafel I.

Augustus, 29 v. Chr. bis 14 n. Chr. (G. M. 6511; Cohen 226). Mittelbronze vom Jahre 764 d. St. 11 v. Chr. Der Kopftypus ist der der reiferen Jahre wie er um das vierzigste Lebensjahr aufgestellt und von da an festgehalten wurde. Augustus war 764 (11) 52 Jahre alt. Die Münze ist keine von den besten, die Reliefbehandlung ist dürr.

Nero Drusus. (G. M. 65353; Cohen 8). Großbronze unter Claudius geprägt. Trotz der schlechten Erhaltung der Münze ist die vortreffliche Arbeit noch klar ersichtlich, sie steht der vorigen mindestens gleich.

Tiberius, 41—37. Von Tiberius haben wir nur eine der falschen Lyoner Bronzen. Tiberius erscheint meist jugendlich auf seinen Münzen. Die schöne Goldmünze (Dilherr Ae. 8; Cohen 15) zeigt ihn in reiferen Jahren. Das scharfe Profil ist charakteristisch gegeben. Leider ist die Münze an der Schläfe etwas abgenützt, so daß das Auge jetzt zu hoch liegt.

Nero, 54—68. (Dilherr Ae. 18; Cohen 278). Die Erhaltung der schönen Münze ist kaum eine mittlere zu nennen, die höchsten Teile des Reliefs sind durch einen Schlag abgeplattet, und die Oberfläche hat durch Corrosion gelitten; aber die Trefflichkeit der Arbeit kommt noch klar zur Erscheinung. Die Ausführung ist nicht mehr so lebendig und frei, als an den Münzen der ersten Claudier. Die sinnliche Fülle der Formen, der tückische Blick Neros ist charakteristisch wiedergegeben, legt man aber neben die Münze eine frühere, etwa die des Nero Drusus, so zeigt sich der Abstand. Die Münze ist etwa aus den Jahren 65—66, dem 28. Lebensjahre des Kaisers.

Vespasian, 69—79. (G. M. 6541; Cohen 419). Die sehr abgenutzte Münze zeigt doch noch die charakteristischen, energischen Züge des alternden Kaisers in voller Lebendigkeit. Vespasian regierte von 69—79 und kam mit 60 Jahren zur Regierung.

Titus, 79—81. (Dilherr Ae. 32; Cohen 317). Die kleine Münze ist im Stil sehr ähnlich den Silbermünzen der Claudier. Die Ähnlichkeit des Titus mit seinem Vater ist groß und würde sich im höheren Alter wohl noch gesteigert haben. Titus starb schon mit 40 Jahren, 81 n. Chr.

Domitian, 81—96. (G. M. 6546; Cohen 307). Münze von mittlerer Erhaltung. Die Münzen des Domitian stimmen mehr zu der Beschreibung des jüngeren Plinius, als zu der Suetons, der sagt: er hatte ein bescheidenes Gesicht, errötet oft, hatte große Augen, war aber kurzsichtig. Plinius dagegen charakterisiert ihn als immanis belua. Seine Begegnung und sein Anblick flößten Schrecken ein, Hochmut auf der Stirn, Jähzorn in den Augen, weibische Blässe am Körper, in dem häufig errötenden Gesicht Schamlosigkeit (Paneg. 48). Mag diese Darstellung übertrieben sein, um den Gegensatz zu Trajan stärker hervorzuheben, das Gesicht Domitians widerspricht ihr nicht. Sein Profil ist das der Flavier, das Gesicht ist schön, aber unangenehm; ein hochmütiger Zug umspielt den Mund. Die Münze ist 85 n. Chr. geprägt als Domitian 34 Jahre alt war; ihre Erhaltung ist ziemlich gut, die Arbeit ist schön und nicht kleinlich. Die Silbermünze (Dilherr Ar. 36, Cohen 192) zeigt die gleichen Züge.

Julia, die Tochter des Titus (G. M. 13995; Cohen 18), erst Geliebte, dann Gemahlin des Domitian. Auf Münzen ist ihr Bildnis sehr verschieden gegeben. Ein geschnittener Stein des Pariser Kabinetts von Euodos (Germ. Museum, Pl.-O. 1270, Zinnabguß von geringer Schärfe: Lenormant Trésor, Iconogr. Rom. Taf. 22. 12) gilt als Bild der Judia und muß bei seiner hohen Vortrefflichkeit als die treffendste Darstellung betrachtet werden. Unsere Münze stimmt mit ihm nicht völlig, doch ziemlich überein, leider ist ihre Erhaltung keine gute, sie ist sehr abgeschliffen. Der Kopf hat das flavische Profil, und zur höchsten Schönheit erhoben, die sich ihm abgewinnen läßt. Die Ausführung war von vollendeter Feinheit.

Trajan, 98—117. (G. M. 13989; Cohen 531). Trajans Münzen haben einen feststehenden, charakteristischen Typus mit markierten Zügen, bezeichnend sind die schmalen Lippen und der festgeschlossene Mund. Die Großbronze auf unserer Tafel ist fein und sehr ins Einzelne gearbeitet. Die kleine Silbermünze (G. M. 6555; Cohen 514) zeigt die gleichen Züge, ist aber in den oberen Teilen des Gesichtes oberflächlich behandelt.

An dem letzten Aufschwung der antiken Plastik unter Hadrian hat die Stempelschneidekunst keinen Anteil; mit Hadrian beginnt ihr Verfall. Erst leise, noch bleibt die formale Schönheit, noch die äußere Ähnlichkeit, aber die Durchmodellierung des Reliefs wird flach und leer. Mit den späteren Antoninen von Marcus Aurelius an, werden die Münzbilder oberflächlich und geistlos. Die Haare werden schematisch behandelt; ein erschreckendes Zeichen sinkender Beobachtung ist die Frontstellung des Auges in Profilköpfen, ein Zurücksinken auf eine primitive Kunststufe; selbst die äußere Ähnlichkeit wird vernachlässigt und die Beseelung fehlt ganz. Etwas besser sind die Münzen der folgenden Zeit, der Severe und Gordiane. Ihre Münzmeister sind gewissenhafte Medailleure von mäßigem Können und ohne Geist. Aber es fragt sich auch, ob diese Imperatoren zur Entfaltung von Geist bei Aufnahme ihrer Bildnisse, Anlaß gegeben haben. Die Münzbilder erreichen die Ähnlichkeit, schön waren diese Kaiser alle nicht. Ab und zu begegnet uns ein Charakterkopf, der zu besserer Behandlung anregt. Das technische Können hält sich durch Jahre auf ziemlich gleicher Höhe. Das Profil ist meist gut gegeben, auch der Mund. Die Zeichnung der Augen ist schlecht, obwohl sie noch fast immer im Profil gegeben werden. Haar und Bart sind kurz geschoren und durch kurze vertiefte Striche angegeben.

Hadrian, 117—138. (G. M. 6567; Cohen 1364). Die Münzen Hadrians weisen einen feststehenden Typus des Gesichts auf, der sich auch auf unserer findet. Die Behandlung ist einfach, etwas steif. Kaum besser ist die Silbermünze (G. M. 6564 Cohen 1147).

Sabina, Hadrians Gemahlin. (Dilherr Ae. 38; Cohen 68). Die Münze ist in der technischen Behandlung der Hadians verwandt.

Antoninus Pius, 138—161. (G. M. 17110; Cohen 1115). Die Münze ist schlecht erhalten, doch läßt sie eine sorgsame, etwas ängstliche Formbehandlung erkennen und sie entspricht in ihrer inneren Charakteristik dem, was wir über den Charakter Antoninus wissen. Die Goldmünze (Dilherr Au. 14; Cohen 312), ist hübsch modelliert, aber ohne Ausdruck, einen Christusbild des 18. Jahrhunderts ähnlich. Tafel II.

Faustina die Ältere. (G. M. 17143; Cohen 210). Die Münze ist von mittlerer Erhaltung, zeigt uns das Bild einer schönen Frau. Die Arbeit ist gut, wenn auch nicht eindringend. Die Münze ist nach dem Tod Faustinus um 145 geprägt.

Marcus Aurelius, 161—180. (Dilherr Ae. 60). Die kleine Silbermünze zeigt einen jugendlichen, bartlosen Mann. Die Ausführung ist kaum mittelgut. Noch geringer ist die Kupfermünze (G. M. 6590; Cohen 115), sie ist ein charakteristisches Beispiel der schlechten Münzen der Zeit, das Relief

ist oberflächlich und unsicher behandelt, das Auge nicht mehr ganz im Profil, die Haare schematisch, das Beiwerk hart. Das Relief ist ziemlich flach.

Faustina die Jüngere. (G. M. 6599). Diese Münze ist kaum besser als die vorige, wenn ihr auch das etwas stärkere Relief eine vollere Wirkung gibt. Die Ähnlichkeit Faustinas mit ihrer Mutter, der älteren Faustina, ist auch auf dem mittelmäßigen Bilde augenfällig.

Commodus, 180—192. (G. M. 6609), einer der Söhne des Marcus Aurelius und dessen Nachfolger war trotz des verschiedenen Profils dem Vater ähnlich, besonders in den stark vortretenden Augen. Unsere Münze zeigt einen nicht unschönen Kopf ohne Energie und Geist. Der Stil ist der der Münzen des Marcus Aurelius, die Arbeit ist gering.

Die Münzen des Annius Verus, des Lucius Verus und der Lucilla sind nicht besser als die hier erwähnten. Die der folgenden Kaiser stehen etwas höher, die Arbeit ist unbeholfen aber die Ähnlichkeit wird erreicht. Es genügt hier, einige herauszugreifen.

Septimius Severus, 193—211. (G. M. 17106), vergoldete Silbermünze. Der Vergleich mit größeren Bronzen zeigt, daß diese Münze, welche im Relief ganz gut wirkt, hinsichtlich der Ähnlichkeit zu den geringeren zählt. Der Charakter des Septimius Severus kommt in ihr so wenig als in den besseren zum Ausdruck.

Julia Domna. (G. M. 6618; Cohen 72), die zweite Gemahlin des Septimius Severus, wird als eine schöne und kluge Frau gerühmt. Die Münzen geben nur die äußerlichsten Merkmale, vor allem ihre perückenartige Frisur. Die kleine auf Tafel II abgebildete Silbermünze steht mit größeren Bronzen wenigstens nicht mehr in Widerspruch, als in anderen Fällen. Die Arbeit ist hinsichtlich der Gesamterscheinung nicht schlecht.

Caracalla, 211—217. (G. M. 6620; Cohen 358). Die kleine Silbermünze ist wie die meisten Denare Caracallas nicht charakteristisch.

Alexander Severus, 222—235. (G. M. 6634; Cohen 106). Die Bronzemünzen des Alexander Severus zeigen einen ziemlich übereinstimmenden Typus, der auch durch die Büsten des Kaisers als zutreffend erwiesen wird. Unsere Münze ist eine trockene, wenig künstlerische Arbeit, aber sorgfältig ausgeführt und als Porträt nicht schlecht. Hier tritt die langweilige Behandlung der Haare und des Bartes mit kurzen, vertieften Strichen auf. Ganz oberflächlich und geistlos ist die Silbermünze. (G. M. 13988; Cohen 183).

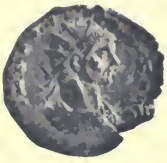
Julia Mamaea. (G. M. 6039; Cohen 10). Die Bronzemünze der Mutter des Alexander Severus gehört zu den besseren aus dem ersten Drittel des dritten Jahrhunderts. Sie stammt mit der Büste Mamaeas im Vatikan zwar nicht genau überein, doch aber soweit, daß sie noch als ein zutreffendes Bildnis gelten kann. Auch ist das Gesicht nicht ohne Ausdruck.

Maximinus, 235—238. (G. M. 6642; Cohen 10). Die Münze steht stilistisch der oben besprochenen Mittelbronze des Alexander Severus nahe, ja der Stempel kann von der gleichen Hand geschnitten sein. Der Kopf dieses Kaisers wird auf den Münzen verschieden gegeben. Mit der kapitolinischen Büste stimmt

Valerianus.

Postumus.

Quintillus.



Aurelianus.

Tacitus.

Probus.

Diocletian.

Diocletian.

Maximianus.

Constantius Chlorus.

Galerius.

Maximinus.

Helena.

Constantin d. G

Constantin II.

Beiträge zur Geschichte des Bildnisses. Tafel III.

Magnentius.

Gratian.

Gratian.

Arcadius.

Anastasius.

Theoderich.

Athalarich.

Justinian.

Gunthamund.

Theodahat.

Thrasamund.

Constantin Pogonatos.

Phokas.

Leon XI.

Constantin X.

Liuva (?).

Recared.

Egica.

Langobarde.

Arrigis.

Grimoald.

Sighard.

Unbekannte Merowinger.

Siegebert III.

Ludwig d. Fromme.

Beiträge zur Geschichte des Bildnisses. Tafel IV.

das Profil in seinen Grundzügen, nicht aber in den Einzelheiten überein, es darf kaum als sehr treffend bezeichnet werden.

Gordianus III. Pius, 238—244. (G. M. 6654; Cohen 254). Die leider durch Doppelschlag etwas entstellte, sonst gut erhaltene Mittelbronze zeigt abermals genau den gleichen Stil wie die des Maximinus und des Alexander Severus. Gordianus wurde 244 im Alter von 19 Jahren ermordet. Eine gute Büste von ihm besitzt das Louvre, sie muß noch in seinen Knabenjahren gefertigt sein. Das Bild unserer Münze zeigt ihn in etwas reiferen Jahren, es ist ähnlich, wenn auch äußerlich und geistlos behandelt.

Philippus Arabs, 244—249. (G. M. 6662; Cohen 59). Die Bronzemünzen des älteren Philippus haben ganz den gleichen Stil wie die vorhergehenden. Das Münzbild stimmt mit der schönen Büste im Vatikan gut überein, weniger die ziemlich lebendige Silbermünze. (G. M. 17092; Cohen 198).

Volusian, 352—253 (G. M .17134; Cohen 70). Das Bild ist trocken und oberflächlich, aber nicht ohne individuelle Züge.

Der Verfall der Stempelschneidekunst schreitet in der zweiten Hälfte des dritten Jahrhunderts fort. Noch ist die Fähigkeit, die Züge einer Persönlichkeit wiederzugeben, nicht erloschen und ab und zu begegnen uns Münzbilder, welche augenscheinlich charakteristisch und ziemlich gut ausgeführt sind, aber die große Menge ist schlecht. Die Formen sind mager, es besteht die Neigung, den Hals lang zu machen, den Kopf klein und oben abgeplattet.

Valerianus, 253—260. (G. M. 17101; Cohen 18, aber Silber). Die Silber- Tafel III. münze zeigt einen älteren Mann mit vollem Gesicht und dürfte ein ziemlich zutreffendes Bild des Kaisers geben, der von seinem 63.—70. Lebensjahre regierte.

Postumus, 258—267. (G. M. 6691). ein Usurpator in Gallien während der Regierung des Gallienus. Seine zahlreichen Münzen sind gut geschnitten und stimmen im Typus wohl überein.

Quintillus, 270. (Dilherr Aur. o. Nr.; Cohen 167). Quintillus der Bruder des Kaisers Claudius Gothicus folgte diesem 270 in der Regierung. Er soll nur siebzehn Tage regiert haben. Ist diese Angabe richtig, so müssen seine Stempelschneider Tag und Nacht gearbeitet haben, denn Cohen führt von ihm 74 Münzen an. Die äußerst seltene Goldmünze ist technisch gut gearbeitet, aber charakterlos und stimmt nicht zu den Großbronzen.

Aurelianus, 270—275. (G. M. 6701; Cohen 95). Das gleiche gilt von den Münzen dieses Kaisers. Sie zeigen den allgemeinen Kopftypus des späteren dritten Jahrhunderts ohne jegliche Sorgfalt der Individualisierung.

Tacitus, 275—276. (G. M. 6715; Cohen 137). Das fette Gesicht mit dem dürftigen Bart gab Anlaß zu etwas besserer Charakteristik, doch sind auch die Bilder dieses Kaisers flau.

Probus, 276—282. (G. M. 6717; Cohen 210). Die Münzen des Probus sind sehr zahlreich, aber sie begnügen sich zum größten Teil mit einer sehr allge-

meinen Charakteristik. Am besten sind die Großbronzen, deren wir keine besitzen.

Mit dem Ausgange des dritten Jahrhunderts schreitet der Verfall rascher vor. Man sieht, die Stempelschneider suchen noch individuelle Bilder zu gewinnen, aber sie vermögen es nicht mehr. Die Bilder eines Kaisers sind oft unter sich verschiedener, als die zweier. Das Relief wird flach, an Stelle der Modellierung tritt eine Art Zeichnung mit erhabenen Linien. Der Augenstern wird als voller Kreis angegeben. Das Bild ist starr und leblos. Nach der Mitte des vierten Jahrhunderts greift die äußerste Rohheit um sich. Die Münzen des Magnentius (350—353) sind von einer kindischen Unbeholfenheit. Es lohnt sich nicht hierbei zu verweilen, einige Beispiele bis zum Schluß des vierten Jahrhunderts mögen genügen. Ihnen folgen von Münzen der byzantinische Kaiser und germanischer Fürsten des 5. und 6. Jahrhunderts.

Diocletianus, 284—305. (G. M. 6730; Cohen 101; G. M. 6732; Cohen 436). Die Münzen Diolcetians weichen so vielfach von einander ab, daß wir sagen können, sie geben alle kein zutreffendes Bild des großen Kaisers. Vergleichen wir mit seinem Bilde die seiner Mitregenten.

Maximianus, 286—310. (G. M. 6751; Cohen 179 (?) und **Galerius,** 305—311 (G. M. 6769; Cohen 54), der sich auf seinen Münzen gleichfalls Maximianus nennt, so sehen wir, daß nun von einer Individualisierung überhaupt keine Rede mehr ist. Mit Recht bemerkt Bernoulli (III. 2. 205) von Galerius: Seine Bildnisse machen den Eindruck, als ob es bloße Reproduktionen von Typen der unmittelbar vorhergegangenen Kaiser wären, ohne allen individuellen Charakter.

Constantius Chlorus, 305—306. (G. M. 6768; Cohen 44) weist auf den Münzen einen ziemlich gleichbleibenden Typus mit sehr scharfem Profil auf, der Stil ist der gleiche wie der der Münzen seiner Mitregenten.

Helena. (G. M. 6811; Cohen 13). Es gibt von Helena auf Großbronzen Bildnisse, welche ziemlich individuell sind (Bernoulli III. 2 Münztafel VII. 1), die kleinen Münzen haben ähnliche Typen, aber verflacht.

Constantin der Große, 306—337. (G. M. 6790; Cohen 202). Von Constantin gibt es eine Anzahl größerer Medaillons, welche zu den besseren Arbeiten der Zeit gehören, aber ein idealisiertes Bild des Kaisers geben. Die Münzen, im Stil von denen der Zeitgenossen nicht verschieden, zeigen, daß sein Profil, wenn auch weniger scharf, dem des Vaters ähnlich war. Von Constantin an sind die Kaiser wieder unbärtig.

Maximinus Daza, 305—313. (G. M. 6777; Cohen 96). Mittelbronze im Stil des frühen 4. Jahrhunderts ohne individuelle Züge.

Constantin II., 337—340. (G. M. 6814; Cohen 38). Geistlos, aber zierlich gearbeitetes Bildnis des jugendlichen Herrschers.

Die Mittelbronzen Diocletians und seiner Mitregenten sowie Constantins und seiner Söhne bilden eine Gruppe für sich, die sich zwar nicht wesentlich von denen der unmittelbar vorausgehenden und nachfolgenden Kaiser unterscheidet, aber doch

ein einheitliches Gepräge zeigt. Das Streben nach zierlicher Behandlung ist unverkennbar, allein das Können ist gering. Niemals weder vorher noch nachher wurde langweiliger und einförmiger gearbeitet. Die Individualisierung bleibt am Äußerlichsten haften und wird auch ihm nicht gerecht, von irgend welcher psychischen Charakteristik ist überhaupt keine Rede. Der Tiefstand des Könnens ist damit noch nicht eingetreten, aber schon unter dem Usurpator.

Magnentius, 350—353. (G. M. 6842; Cohen 31) wird er erreicht. Die Münze, welcher andere um ein Geringes bessere zur Seite stehen, ist unglaublich roh in der Auffassung des Bildnisses. Wir stehen in der Mitte des vierten Jahrhunderts. Von Julianus und von Theodosius haben wir keine Münzen. Tafel IV.

Gratianus, 375—383. (Dilherr Au. 17; Cohen 38; G. M. 6847; Cohen 34). Die Ausführung dieser kleinen Münzen ist unsicher und weichlich. Noch um eine Stufe tiefer steht die Goldmünze des **Arcadius,** Kaiser des oströmischen Reiches, 395—408. (Dilherr Au. 18). Nun tritt ein Stillstand ein. Die Münze des Arcadius vom Anfang des fünften Jahrhunderts ist stilistisch wenig verschieden von der des **Anastasius,** 491—518. (G. M. 7149) oder des **Justinian** 527—567 (G. M. 8215;) aus dem Anfang des sechsten. Auf Ähnlichkeit wird überhaupt nicht mehr gesehen. Die germanischen Könige setzen auf ihre Gold- und Silbermünzen die Köpfe der oströmischen Kaiser. Die kleine Silbermünze **Theoderichs,** 493—526. (G. M. 11862) trägt das Bild des Anastasius. Der Stempel zur Münze Theoderichs mag von einem Stempelschneider des Kaisers geschnitten sein. Die Silbermünze von Theoderichs Nachfolger **Athalarich,** 526—534 (G. M. 11850) hat das Bild des Kaisers **Justinian,** 527—567 und zwar in besserer Ausführung als auf der Goldmünze dieses Kaisers (G. M. 8215). Die Goldmünze mit dem Kopfe Justinians (G. M. 12403) ist provinziell oder barbarisch (westgotisch?). Die Mittelbronze des Ostgothen **Theodahat,** 534—536 (G. M. 1788) zeigt in starren Formen doch wieder bildnismäßige Züge.

Auf oströmischen Münzen tritt sofort nach der Teilung des Reiches ein neuer Typus der Münzbilder auf. Der Kaiser erscheint im Brustbild von vorn, er hält in der rechten Hand, über die Schulter gelehnt, eine Lanze oder ein Szepter. Der Kopf ist mit einem Helm bedeckt und gewöhnlich etwas nach links gewendet. Der Typus kommt schon auf Münzen des Arkadius vor (Sabatier, discription générale des monnaies byzanticus I. Pl. III.). Er bleibt lange Zeit sehr gleichartig.

Konstantin IV. Pogonatos 668—685. (Dilherr Au. 16; Sabatier II. S. 17, No. 20). Goldmünze, dekorativ sehr gut gearbeitet, die Bildnisähnlichkeit höchstens ganz äußerlich.

Das Frontbild kommt schon auf antiken Münzen vor. Die Köpfe der Gottheiten auf griechischen Städtemünzen, namentlich aus dem vierten Jahrhundert v. Chr. sind oft so gegeben. Die Darstellungsweise entspricht sehr wohl dem hohen Reliefstil der griechischen Münzen. Für Bildnisse ist sie weniger geeignet; auf den Münzen der hellenistischen Dynasten kommt sie nur ausnahmsweise vor, unter den römischen Kaisermünzen kenne ich nur solche von Postumus, 258—267, welche das

Frontbildnis tragen. Auf sassanitschen Münzen erscheint es erst später als in Byzanz, sie schließen sich zuerst an achaemenidische Vorbilder mit Profildarstellung an. In Byzanz ist das Frontbild vom 6. Jahrhundert an herrschend.

Phokas, 602—610. (G. M. 13882; Sabatier I. Pl. XXVII). Äußerlich ähnlich, aber starr.

Leo VI., 886—911. (G. M. 10439; Sabatier II. Pl. XLV), und **Constantin X.** mit seinem Sohn. (Dilherr Au. 22; Sabatier II. Pl. 46) mögen als Beispiele genügen. Der Stil ist hier ganz leblos, fast ornamental geworden

---

Bildnisse auf Diptychen.

Neben die Münzbilder treten vom fünften Jahrhundert an die Bildnisse auf Diptychen. Sie haben, wie die Münzbilder, den Vorzug, daß sie fast alle fest datiert sind. Sie treten in einer Zeit auf, in welcher das Münzbild schon ganz konventionell geworden ist und haben, wie die Münzen des fünften und sechsten Jahrhunderts, keinen großen Bildniswert.

Diptychen sind Schreibtafeln, welche, aus zwei Platten bestehend, auf- und zugeklappt werden können. Hier haben wir es mit Elfenbeintafeln zu tun, die auf der Außenseite mit Reliefs geschmückt sind. Sie dienten als Geschenke. Insbesondere war es üblich, daß die Konsuln beim Antritt ihres Amtes den Kaiser und andere vornehme Personen mit Diptychen beschenkten. Man nennt diese Diptychen Konsulardiptychen; sie tragen gewöhnlich auf einer oder auf beiden Tafeln das Bild des Konsuls. Anordnung der Komposition und Darstellung der Figur sind anfangs mannigfach verschieden, gegen Ende des fünften Jahrhunderts tritt eine feststehende Kompositionsformel ein und die Darstellung der Person wird schematisch. Sie ist so allgemein gehalten, daß man oft zweifeln kann, ob sie das Bildnis des Konsuls ist, dessen Namen das Diptychen trägt. Einige tragen individuelle Züge wenigstens soweit, daß man sie sofort als Bildnisse anerkennt, andere aber würden wir ohne die Beischrift und ohne Kenntnis ihrer Bestimmung nicht als Bildnisse ansprechen.

Aber die Frage ist nicht so klar, daß sie sofort entschieden werden könnte. Die Anforderungen, welche man an die Ähnlichkeit eines Bildnisses stellt, sind zu verschiedenen Zeiten verschieden und waren im fünften und sechsten Jahrhundert äußerst gering. Daß die Münzbilder der oströmischen Kaiser zu ihren Lebzeiten gefertigt nicht einfach den Kaiser, sondern Honorius, Anastasius, Justinian u. A. darstellen sollen und wollen, haben wir gesehen, aber wir haben auch wahrgenommen, mit welch bescheidenen Leistungen man sich begnügte. Selbst wenn wir von den rohen Arbeiten entlegener Provinzialkunst und von den Nachahmungen der Barbaren absehen, welche nicht mehr als Bildnisse gelten können, ist auch bei den besten Münzbildern das individuelle Ingrediens gering. Bei einigen Konsulardiptychen aber vermisse ich es vollständig. Anastasius, 517 Konsul des Ostens, Magnus, 518 Konsul des Ostens sind Schemen ohne alles individuelle Leben, von einer Allgemeinheit der Gesichtsbildung, die kaum übertroffen werden kann. Sie stellen einen Konsul in Amtstracht dar, keine bestimmte Person. Ich kann mich nicht

Diptychon einer römischen Familie. Um 400.

Diptychon des Konsuls Felix. 428.

davon überzeugen, daß sie auf Bestellung gemacht sind und das Bildnis des Konsuls enthalten, dessen Namen sie tragen, ich glaube vielmehr, daß es rein industrielle Erzeugnisse sind, welche auf Vorrat gearbeitet und nur nach Bedarf mit dem Namen des Käufers versehen wurden. Man sehe aber, was E. Molinier in seiner Historie générale des arts appliqués à l'industrie 1, S. 5 für die gegenteilige Ansicht beibringt. — Ich bespreche einige Diptychen, jedoch nur soweit, als sie für die Geschichte des Bildnisses von Belang sind.

Römische Familie. Anfang des fünften Jahrhunderts. (Molinier 1, Wilh. Meyer 47 a b [1]) Auf der einen Platte ist der Mann, auf der anderen die Frau und ein Knabe dargestellt. Der Mann zeigt indivuelle Züge, er hat ein schmales, nach oben breiter werdendes Gesicht, kleinen Mund mit vollen Lippen, lange, gerade Nase, mäßig große, weit geöffnete Augen, kurzen Bart. Die Darstellung macht den Eindruck der Ähnlichkeit, wenn sie auch ziemlich äußerlich behandelt ist. Die Gesichter der Frau und des Kindes sind rund und voll, weniger charakteristisch als das des Mannes, aber doch glaubwürdig als Bildnisse. Zur Bestimmung der Personen fehlen alle festen Anhaltspunkte. Es ist zu bedauern, daß sie unter verschiedenen Namen kritiklos als gesicherte Porträts bestimmter Personen des sinkenden Reiches in illustrierte Geschichtswerke aufgenommen worden sind. Tafel V.

Felix, 428 Konsul des Westens. (Molinier 3; Meyer 2). Das Original in der Bibliothèque nationale zu Paris. Auch diese Darstellung ist als Bildnis

Diptychon des Konsuls Asturius.

1) Emile Molinier, hist. gén. des arts appliqués à l'industrie. — Wilhelm Meyer, Zwei antike Elfenbeintafeln der K. Staatsbibliothek in München; in den Abhandlungen der K. b. Akademie d. W. Phil. Cl. XV. S. 1 ff.

kenntlich; die Auffassung ist ähnlich wie auf dem vorigen Diptychen, die Ausführung weniger sorgfältig, aber etwas lebendiger.

Asturius, 449 Konsul des Westens. (Molinier 4, Meyer 3). Das Gesicht des sitzenden Konsuls bietet nur noch einen Schatten von Ähnlichkeit und die Ausführung ist roh und unbeholfen.

Tafel VI. **Unbekannter Konsul,** zweite Hälfte des fünften Jahrhunderts. (Molinier 38, Meyer 63). Das Original im Domschatz zu Halberstadt. Abendländische Arbeit. Auf den beiden Platten sind drei Männer abgebildet, ihre Züge sind verschieden und man hat wenigstens bei denen auf der zweiten Platte den Eindruck, daß individuelle Charakteristik angestrebt ist. Die Ausführung ist ziemlich roh, die Erhaltung schlecht. Die Datierung des Halberstädter Diptychons auf die zweite Hälfte des fünften Jahrhunderts scheint mir nicht ganz unzweifelhaft zu sein, es könnte auch als provinzielle Arbeit einer älteren Zeit angehören. Doch kenne ich das Vergleichsmaterial nicht genug, um meine Zweifel begründen zu können.

Philoxenus, 525 Konsul des Ostens. (Molinier 29, Meyer 26). Original in der Bibliothèque nationale zu Paris. Aus der Reihe der sehr gleichförmigen Diptychen des sechsten Jahrhunderts tritt das des Philoxenus sowohl durch die Komposition wie durch die Behandlung der Figuren heraus. Auf jeder Tafel sind drei Kreise, im oberen das Brustbild des Konsuls mit der Trabea bekleidet, im mittleren die Inschrift, im unteren das Bild einer Frau. Die Züge des Mannes wie der Frau haben ein individuelles Gepräge. Die Wangen und das Doppelkinn des Mannes, wie der Schnitt des Mundes und die eigenartige Behandlung der Haarlocken sind entschieden nach Beobachtungen an der Natur gemacht und weichen von dem allgemeinen Typus der Zeit so weit ab, daß wir die Darstellung sicher als ein Bildnis und zwar als ein nicht unzutreffendes bezeichnen dürfen. Auch das Bild der Frau hat namentlich im unteren Teil des Gesichts etwas individuelles, von dem herrschenden Typus abweichendes. Gleichwohl bleibt es fraglich, ob wir eine bestimmte Person oder eine Allegorie vor uns haben.

Das Bild des Philoxenus ist das letzte, welches ich als Bildnis anerkennen kann. Aber schon vor seinem Konsulat kommen Konsulardiptychen vor, auf welchen das Bild des Konsuls aller individuellen Züge bar ist. Als Beispiel mag ein Diptychon genügen, das ohne ausreichenden Grund dem **Magnus,** 518 Konsul des Ostens, zugeschrieben wird. (Molinier 24, Meyer 31). Die Übereinstimmung des Gesichtes des Konsuls mit denen der hinter ihm stehenden allegorischen Gestalten der Roma und Constantinopolis zeigt klar, daß hier nur ein Konsul, nicht aber eine bestimmte Person dargestellt ist, soferne nicht das gekräuselte Haar als individualisierendes Zeichen gelten soll. Auch wenn dies zutreffen sollte, wäre damit bewiesen, daß die Bildniskunst vom Wesentlichen auf das Unwesentliche, auf äußerliche Merkmale zurückgesunken ist, von welchem sie auf primitiven Kunststufen ihren Ausgang genommen hat.

Die antike Bildniskunst hat ihren Lauf vollendet. Werfen wir einen Blick auf den Weg zurück, welchen sie seit dem Beginn der römischen Kaiserzeit durchlaufen

hat. Zur Zeit des Augustus ist der Höhepunkt schon überschritten, aber das künstlerische Vermögen ist noch sehr groß und die besten Kräfte werden in den Dienst des Kaisers gezogen.

Es waren Griechen, und als ein Sproß der griechischen Kunst muß, wie ich schon eingangs betont habe, die römische Bildniskunst betrachtet werden. Schon im dritten Jahrhundert ist in den Büsten der Diadochen das Äußerste an realistischer Bildnistreue erreicht. Die Bildnisse der claudischen Kaiser zeigen eher ein Zurückgreifen auf typische Formgebung, sie sind mit bewußter Absicht dem Bilde des Augustus genähert. Wie weit dies mit allgemeinen stilistischen Strömungen der Zeit in Zusammenhang steht, soll in dem engen Rahmen dieser Arbeit nicht untersucht werden. Die Münzbilder sind von einer reifen und vollen Schönheit, sie bleiben auch bei einer sehr ins Einzelne gehenden Durchbildung frei und groß. Der Stil ändert sich bis auf Hadrian kaum. Dann tritt der Verfall ein, und zwar im Münzbilde weit entschiedener als in der großen Plastik. Während noch unter den Severen Meisterwerke der Bildniskunst wie die Büste des Caracalla in Berlin geschaffen werden, sind die Münzbilder der Antonine schon durchgehends erschreckend geistlos und nachlässig gearbeitet. Etwas besser sind die Münzen der Severe, der Gordiane und ihrer nächsten Nachfolger. Ihr Stil ist trocken, ihre technische Ausführung mittelmäßig, aber sie erreichen im allgemeinen die Ähnlichkeit. Mit dem Ausgang des dritten Jahrhunderts sinken die Anforderungen an die Ähnlichkeit auf eine ganz niedrige Stufe, der Stil schwankt zwischen Relief und Zeichnung, die technische Ausführung ist unbeholfen. Das Gefühl für den organischen Bau des Gesichts schwindet, man begnügt sich mit einer mehr oder minder unvollkommenen Wiedergabe einzelner Merkmale; Nebensächliches wie die Tracht tritt in den Vordergrund. Schließlich werden nur noch die Standesabzeichen gegeben, das Münzbild hört auf Bildnis zu sein, es ist Symbol geworden.

Daß in der Frühzeit des sechsten Jahrhunderts noch eine beschränkte Fähigkeit der charakteristischen Darstellung bestimmter Personen vorhanden war, zeigen einige Diptychen. Aber die meisten von diesen Erzeugnissen der Kleinkunst lassen erkennen, wie wenig Wert man auf die Bildnistreue legte.

Dieser Verzicht ist ein Symptom einer allgemeinen Erscheinung, eines vollständigen Wandels des Kunstgefühls. Die lineare und plastische Anschauung, welche die griechische Kunst beherrscht und zur höchsten Vollendung der Form geführt hat, tritt zurück, der plastische Formensinn erlischt, die bildende Kunst gelangt zu völliger Vernachlässigung der formalen Durchbildung. Man sucht und findet Ersatz in einer Kunst, welche durch Licht und Farbe wirkt und das psychologische Moment der Stimmung einführt, das wissenschaftlich kaum faßbar ist. Wer in Ravenna die kleine Grabkapelle der Galla Placidia betritt, wird inne, mit welcher Macht hier nur durch Licht und Farbe ein sehr starker ästhetischer Eindruck erzielt wird. Doch wir können nur ermessen, wie der Raum auf uns wirkt. Es ist ja anzunehmen, daß die Wirkung auf die Menschen des fünften Jahrhunderts ähnlich war, aber wenn wir von dem Stimmungsgehalt alter Kunstwerke sprechen, projizieren wir doch nur unser Gefühl in frühere Zeiten.

Noch ein zweites wirkte zersetzend auf den Formensinn. Die spätantike Kunst, namentlich die christliche, operiert in ausgedehntem Maße mit Assoziationsvor-

stellungen, welche durch Symbole hervorgerufen werden. Das aber führt von der Anschauung, der einzigen Grundlage ästhetischer Wirkung, in Gebiete, die der Kunst fernliegen.

Es wäre verlockend, die Entwickelung der spätantiken Poesie zu der der bildenden Kunst in Parallele zu setzen. Es ist kaum zufällig, daß gleichzeitig mit dem Schwinden des plastischen Formensinnes der quantitierende Vers in Verfall gerät und daß der akzentuierende rhythmische mit dem Reimschluß in Aufnahme kommt. Hier sei nur darauf hingewiesen.

(Fortsetzung folgt.)

Diptychon des Konsuls
Philoxenus. 525.

Diptychon eines unbekannten
Konsuls. Um 450.

Diptychon des Konsuls
Magnus (?). 518.

LITERARISCHE BESPRECHUNGEN.

Alfred Walcher Ritter von Molthein, Bunte Hafnerkeramik der Renaissance in den österreichischen Ländern Oesterreich ob der Enns und Salzburg bei besonderer Berücksichtigung ihrer Beziehungen zu den gleichzeitigen Arbeiten der Nürnberger Hafner. Wien 1906.

Die Geschichte der deutschen Keramik hat im letzten Jahrzehnt durch die immer weiter greifende Sammlertätigkeit auf diesem Gebiet zu manchen neuen und glücklichen Ergebnissen geführt. Eines der schwierigsten Kapitel bildete von jeher die Provenienz und Entwicklung der aus gewöhnlichem Töpferton mit Buntglasur hergestellten Ware, die sich in zwei Hauptgebiete, die Gefäß- und die Ofenkeramik abteilen läßt. Nur sehr zeit- und müheraubende Spezialstudien

Abb. 1. **Nürnberger Hafnerkrug,**
der Preuningschen Werkstätte zugeschrieben.

für kleinere lokalere Gebiete können Aussicht geben, in das noch vielfach herrschende Chaos Ordnung zu bringen. Alfred von Walcher, der Kustos der berühmten Sammlungen des Grafen Wilczek hat diese Aufgabe bezüglich Salzburgs und Österreichs für die Renaissanceperiode in einem musterhaft angelegten Werke in Angriff genommen, wie es seines Gleichen auf deutschem Boden noch nicht gefunden hat. Auch wenn man nicht allen Schlüssen des Verfassers beistimmen kann, so trägt

die Herbeischaffung alles nur erreichbaren urkundlichen und Denkmälermateriales und seine sorgfältige Prüfung zur Aufhellung des gerade in jenen Gebieten glänzend vertretenen Kunstzweiges doch wesentlich bei.

Den Beginn der Untersuchungen macht v. Walcher mit der Stadt Steyr, deren Bedeutung als Transitplatz für den deutsch-italienischen Handel er auch als ausschlaggebend für die große Hafnerindustrie ansehen möchte. Nach kurzer Erzählung der Geschichte des dortigen Hafnergewerbes und Aufführung der nachweisbaren Meister geht er mit Geschick an die Zusammenstellung der vermutlich in Steyr gefertigten Gefäße ein. Hier wie an anderen Stellen des Werkes muß freilich bemerkt werden, daß die Versuche, unbezeichnete alte Gefäße auf Meister zu beziehen, von denen nichts als der Namen überliefert ist, zu gewagt erscheint. Die Blütezeit der Steyrer Hafnerkeramik fällt in die Jahrzehnte um 1600. Sodann wendet er sich den Hafnern im Kremstale zu, die durch die Art der Verwendung von Reliefauflagen und die Art der Zinn- und Blei-

Abb. 2. **Nürnberger (?) Krug mit Porträtmedaillons um 1530.**
Sammlung Figdor. Wien.

glasuren dem Verfasser eine enge Verbindung mit gleichzeitiger und vorangehender Gefäßkeramik in Nürnberg vermuten lässen. Der Export nach dort, insbesondere der Plutzer genannten Weinkrüge, wovon Abb. 1 ein Beispiel aus der Sammlung Wilczek [1]) gibt, ist sicher und ebenso die technische und stilistische nahe Verwandtschaft dieser und der Kremstaler Hafnergeschirre, so daß außer dem Exportgut selbst, wohl auch die Ansäßigmachung eines oder mehrerer Nürnberger Hafner, von Gesellen, die dort gearbeitet, sehr wahrscheinlich wird. Daß der in Kremsegg genannte Hafner Acher, der die neue „aufgelegte" Ware nach vorhandenen Akten einführte, der

1) Die Klischees zu dieser wie zu den folgenden Abbildungen wurden für diese Besprechung von Herrn v. Walcher freundlichst überlassen.

Überbringer der Nürnberger Tradition war, bleibt zum mindesten wahrscheinlich. Ein weiterer Abschnitt beschäftigt sich mit den Welser und Ennser Töpfereien. Die Hypothese über die Gefäße mit Sandanwurf und Porträts als Erzeugnisse der Nürnberger Werkstatt Oswald Reinhart, Nickel und Hirsvogel möchte ich in diesem Zusammenhang doch nicht für völlig begründet erachten, noch weniger den etwas phantastisch konstruierten Zusammenhang Reinharts mit dem angeblichen Zwinglibecher. Novellen sind in der Kunstgeschichte stets von Übel. Betrachtet man die Wanderung der rheinischen Steinzeugdekoration durch ganz Deutschland, so wird man bei dem ja heute noch stattfindenden Wandervertrieb keramischer Erzeugnisse das Vorkommen ähnlicher Formen und Techniken in jener Zeit auch ohne spitzfindige Erörterungen begreifen. Immerhin mag Nürnberg eher als Köln für die oben erwähnte Hafnerwaren den ersten Ausgangspunkt gebildet haben (s. Abb. 2 u. 3). Neben dem in Wels sehr viel vorkommenden gekörnten Grunde, kommen auch gepunzte Stücke in den in der Gegend gemachten Funden vor. Im weiteren

Abb. 3. **Nürnberger (?) Hafenkrug um 1550.**
Österreichisches Museum, Wien.

Verlauf werden von einer Reihe weiterer Städte und Märkte meist des nördlichen Oberösterreichs Notizen gebracht und das hiezu gehörige Denkmälermaterie abgebildet. (Proben in Abb. 4 u. 5.) Dann wendet sich die Betrachtung dem Salzkammergut zu. Der an erster Stelle zu nennende Ort ist Gmunden am Traunsee, über dessen Hafnergeschichte wir allerdings erst seit dem 17. Jahrhundert Genaueres wissen. Von den Hafnerorten ist Frankenberg (ursprünglich Zwispallen genannt) und Sitz des Khevenhüllerschen Grafengeschlechtes, weitaus der wichtigste. Eine interessante Hypothese bezüglich der Hinwirkung Augustin Hirsvogels auf die Frankenburger Töpferei knüpft v. Walcher an die enge Bekanntschaft des Nürnberger Künstlers mit dem kaiserlichen Kammerrat Christoph Khevenhüller. Ins Salzkammergut versetzt Walcher auch den sehr frühen, interessanten Weinkühler der Sammlung Lanna in Prag, auf Grund des Vorkommens desselben Modells

mit Josua und Kaleb an einem Halleiner Ofen. Bezüglich der möglicher Weise dem Salzkammergut entstammenden Wasserblase im Germanischen Museum ist zu bemerken, daß sie auf der einen relifierten Seite nicht eine Darstellung der Ohrenbeichte, sondern Adam und Eva in einer im Maßstab der Figuren und Auffassung von der anderen Seite völlig verschiedenen Auffassung zeigt, ein weiterer Beweis, daß die Hafner ziemlich wahllos Model der verschiedensten Provenienz verwendeten.

Den letzten Abschnitt über Gefäßkeramik nimmt Salzburg ein, das in dieser Beziehung wie auch in der Ofenkeramik in den behandelten österreichischen Kronländern unbedingt die erste Stelle einnimmt. Die Zuweisung des schönsten keramischen Werkes der Renaissance der deutschen Kronländer Österreichs, der Zunftkachel der Sammlung Figdor nach Salzburg dürfte jedenfalls richtig sein, ebenso die daran anschließenden Werke, wenn auch hier, wie überall, der Verfasser geneigt ist, eine ansprechende Namenshypothese wie in diesem Falle des Thomas Strobl als feste Tatsache anzunehmen.

Abb. 4. **Buntglasierte, oberösterreichische Feldflasche aus der 2. Hälfte des 16. Jahrh.** Sammlung Figdor, Wien.

Den letzten weitaus umfangreichsten Abschnitt der geschichtlichen Untersuchung bildet derjenige über die Ofenkeramik Oberösterreichs und Salzburgs. Die Untersuchung geht naturgemäß vom Hohensalzburger Ofen aus, den v. Walcher mit ausführlichen Darlegungen für eine Halleiner Werkstätte reklamiert. Daß er heimatlichen Ursprungs ist, wird heute wohl niemand mehr in Abrede stellen; aber das nächstliegende wird doch immer bleiben, ihn in Salzburg selbst entstanden zu denken. Sehr dankenswert ist die Zusammenstellung der einheimischen Kacheln vor dem Eindringen der alle Model der deutschen Gaue nivellierenden Vorlagen der Kleinmeister. Material und Art der Glasur geben späterhin allein noch die Handhaben zu richtiger Bestimmung. Beizustimmen ist Walcher wohl in der Zuschreibung des kostbaren Ofens mit den freien Künsten im Germanischen Museum an einen österreichischen Meister, wogegen die Deutung der Initialen desselben auf Andre Finkh-Wels, schon wegen der Datierung unbedingt abzulehnen ist. Der Einfluß der Nürnberger Ofenkeramik auf die übrige deutsche und insbesondere die österreichische wird meines Erachtens von Walcher und anderen stark überschätzt. Die Vorlagen, wie die Model-

abdrücke der Durchschnittsware waren allerdings vielfach die gleichen, weiter aber von einer führenden Rolle Nürnbergs sprechen zu wollen, geht nicht an. Gerade die besten Arbeiten Nürnbergs von 1540—1640 haben anderwärts wenig Nachahmung gefunden.

Neue wichtige Aufschlüsse bringt v. Walcher über die von den österreichischen Hafnern geschaffenen Bildplatten, der, wenn ich so sagen darf, vom Ofen losgelösten großen Kachel. Leider geht Walcher auf die möglicher Weise bei dem engen Zusammenhang der Innstädte mit Salzburg und Oberösterreich wohl auch dort entstandene größte, schönste und früheste Arbeit dieser Art, das Hellersche Epitaph von 1542 aus Wasserburg, jetzt im Germanischen Museum, nicht näher ein und verweist hier, wie bei dem sicher auf einen Salzburger Künstler zurückgehenden Jakobsberger Relief von 1589 (Bez.-A. Rosenheim, dem Bistum Salzburg angehörig) auf einen Nürn-

Abb. 5. **Bunte Tonschüssel um 1600, vermutlich aus dem Salzkammergut, um 1600.** Sammlung Figdor, Wien.

berger Formschneider Michael Reinhart, der kaum von 1542—1589 gearbeitet hat. Der Stil bei der Arbeiten ist ziemlich verschieden, für Nürnberg aber ganz unmöglich.

Neben der stilkritischen Arbeit der ersten Abschnitte hat v. Walcher auch der Publikation des einschlägigen Urkundenmaterials, soweit es bis dahin vorliegt, sein Augenmerk gewidmet. Weniger kunst- als kulturgeschichtlich, als Dokumente des Gewerbelebens sind die im Anhang abgedruckten verschiedenen Hafnerordnungen aus den beiden fraglichen Kronländern von hohem Wert. Es sind dies die Hafnerordnung für die Stadt Steyr von 1485, bezw. 1628, die Ordnung des Hafnerhandwerks der Stadt Wels von 1589, die Hafnerordnung für die sieben landesfürstlichen Städte Oberösterreichs von 1651, die Hafnerordnung für Oberösterreich von 1669, die Hafner-

ordnung für den Markt Frankenburg, erlassen vom Grafen Franz Christoph Khevenhüller von 1632 und die Salzburger Hafnerordnung des Erzbischofs Johann Jakob von Khuen-Belasy von 1578. Nach derselben Richtung bewegen sich die weiter abgedruckten Urkunden, ein Welser Lehrbrief von 1535, ein Streitentscheid zwischen der Steyrer Hafnerzunft und dem Kremsegger Meister Acher durch den Steyrer Bürgermeister 1581 und ein Hausierverbot für Hafnerwaren in Steyr 1628. Trotz der etwas ermüdenden Weitschweifigkeit, wie sie den Handwerksschriften eigen zu sein pflegen, fällt doch mancher Lichtstrahl in das kleinbürgerliche süddeutsche Leben der Zeit.

Gleichhoch wie die Bedeutung der wissenschaftlichen Forschung möchte ich für Fach- und Sammlerkreise den illustrativen Teil des Werkes stellen. Hier ist einmal an einem kleinen, scheinbar unbedeutenden Zweig des Kunsthandwerks gezeigt, wie weit wir heute in der Wiedergabe farbiger Vorlagen gekommen sind. Die farbige photomechanische Wiedergabe der Tafeln ist eine so ausgezeichnete, daß diese Abbildungen den höchsten Anforderungen für die stilkritischen

Abb. 6. **Grünglasierte Terrine, Salzburg, um 1600.**
Sammlung Schwarz in Wien.

Vergleichungen genügen. Die ja hauptsächlich durch die Farbe, weniger durch die Form wirkenden, hier in Betracht kommenden Hafnererzeugnisse sind auf den dreizehn bunten Tafeln in Mehrfarbenautotypie und farbigem Lichtdruck förmlich lebendig geworden. Auch die nicht polychromen Lichtdrucke geben die farbigen Wirkungen trefflich wieder.

Im übrigen hat v. Walcher mit dankenswerter Vollzähligkeit alles nur irgendwie zur Frage wichtige Material in Abbildungen gebracht, in nicht weniger als fünfundzwanzig Tafeln und 140 Textabbildungen, so daß man diese Arbeit gleichzeitig als ein ziemlich vollständiges illustriertes Inventar der bis jetzt bekannten Oberösterreicher und Salzburger Hafnerkeramik betrachten kann.

Daß die mit peinlichster Sorgfalt durchgeführte Arbeit auch typographisch den höchsten Anforderungen entspricht, kann nach dem Gesagten als fast selbstverständlich gelten, ebenso das sorgfältige Register die Benutzung für den Museumsfachmann und Sammler wesentlich erleichtern.

H. Stegmann.

Gemälde alter Meister im Besitz seiner Majestät des Deutschen Kaisers und Königs von Preußen. Unter Mitwirkung von Wilhelm Bode und Max Friedländer, herausgegeben von Paul Seidel.

Rembrandt in Bild und Wort, herausgegeben von Geheimrat Dr. Wilhelm Bode unter Mitwirkung von Dr. W. Valentiner. Berlin, Rich. Bong, Kunstverlag.

Von den beiden in jüngster Zeit von dem rührigen Bongschen Kunstverlage in den Verkehr gesetzten Prachtwerken über ältere Malerei war das erste über den Familienbesitz der Hohenzollern an älteren Bildern bestimmt, als Huldigungsgabe anläßlich der silbernen Hochzeit des Kaiserpaares zu dienen. Der Gemäldeschatz der preußischen Schlösser begann mit der Ausstellung einer wertvollen Auswahl der von Friedrich d. Großen gesammelten französischen Bilder auf der Pariser Weltausstellung 1900 die Aufmerksamkeit der ganzen gebildeten Welt auf sich zu lenken. Die vorliegende Publikation, welche den gesamten Gemäldebesitz des preußischen Königshauses an künstlerisch wichtigen Stücke umfaßt, läßt erkennen, wie viel Interessantes und Schönes bei der in der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts vorgenommenen Überführung des Hauptteiles des Gemäldebestandes in die königlichen Museen in den Schlössern, besonders von Berlin und Potsdam, zurückgeblieben und bisher der Forschung und dem Kunstfreund so gut wie unbekannt geblieben ist. Neben der französischen Kunst des 18. Jahrhunderts, die nirgends auf der Welt eine so quantitativ und qualitativ großartige, Vertretung aufweisen kann, haben sich insbesondere auch für die Kunst Cranachs und Rubens ungekannte, oder doch unbeachtete Schätze heben lassen. Der Herausgeber, als Vorstand der Königlichen Kunstsammlungen, macht den Leser zunächst mit der Sammlertätigkeit des preußischen Königshauses bekannt, wobei diejenige Friedrichs des Großen an erster Stelle steht, der nicht nur die französischen Maler seiner Zeit, sondern auch Correggio und andere Italiener, die großen Namen, wie Rubens und van Dyk in den Kreis seiner großzügigen Kunstleidenschaft zog. Die altdeutschen und altniederländischen Gemälde sind von Max Friedländer, die Holländer und Italiener von W. Bode, die Franzosen des XVIII. Jahrhundert wieder von Seidel behandelt. Die Namen dieser ersten Autoritäten ihres Faches verbürgen an sich den Wert des Gebotenen.

Die bildliche Ausstattung des Werkes ist eine ganz ausgezeichnete und in den 72 Kupferdrucktafeln hat der auf diesem Gebiet ja schon rühmlichst bekannte Verlag das Glänzendste zu so verhältnismäßig billigem Preise geleistet, was bisher auf dem deutschen Markte erschienen. Das gleiche uneingeschränkte Lob verdienen auch die noch zahlreicheren, zum Teil in größtem Maßstabe gefertigten Autotypien.

Das Werk über Rembrandt hat einen etwas anderen Charakter. „Rembrandt in Bild und Wort" will ein im Verhältnis zu seiner Ausstattung billiges Prachtwerk für den weiten Kreis deutscher Kunstfreunde sein. Auch hier stehen in gewissem Sinne die 60 Kupfergravüren nach Gemälden Rembrandts im Vordergrund, wenn sie auch an Feinheit und Tonigkeit an die des erstgenannten Werkes nicht ganz heranreichen. Daß ein auch in Illustrationsfragen so feinsinniger Mann wie Bode an der Reproduktion der Radierungen und Handzeichnungen in Autotypie auf stark glänzendem, gestrichenem Papier Gefallen gefunden haben sollte, ist indes wenig glaublich. Der Text mit wissenschaftlicher Gründlichkeit und doch in warmer, leichtverständlicher Weise geschrieben, ist eine ganz ausgezeichnete Einführung in das Wesen des dem deutschen Volke so nahestehenden holländischen Meisters, wie sie bisher trotz der reichhaltigen Rembrandtliteratur nicht vorhanden war. H. St.

Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst. Herausgegeben von Ludwig von Buerkel. Verlag von Georg D. W. Callwey, München. Bd. I 1906 und 1907 1. Halbband.

Ein seit vielen Jahren gefühltes Bedürfnis in Süddeutschland war es, für den gesamten kunstwissenschaftlichen Betrieb ein Organ zu schaffen, das für Süddeutschland und speziell für Bayern dieselben Ziele verfolgen solle, wie dies in Österreich vom Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, in Preußen durch das Jahrbuch der Kgl. preußischen Kunstsammlungen geschieht. Versuche und Anregungen, eine ähnliche Publikation durch die staatliche Kunstverwaltung in die Wege zu leiten, sind bisher an der leidigen Geldfrage gescheitert. Im vorigen Jahre hat ein jüngerer Münchener Kunstgelehrter, Dr. Ludwig

von Buerkel, im Verein mit der Georg D. W. Callweyschen Verlagshandlung den anerkennenswerten Mut gehabt, die Lösung der wichtigen und schwierigen Aufgabe durch private Initiative zu versuchen. Die Publikation, die zugleich das offizielle Organ des Bayerischen Vereins der Kunstfreunde und der Münchener Kunstwissenschaftlichen Gesellschaft ist, liegt im ersten Jahresband (1906) und in einem weiteren Halbjahresband (1907) vor. Der Herausgeber hat mit großem Glück verstanden, eine große Anzahl bedeutender Mitarbeiter zu gewinnen, und war offenbar bestrebt, das junge Unternehmen in möglichster Vielseitigkeit erglänzen zu lassen. Auf Inhalt und Wert der einzelnen zahlreichen Abhandlungen, die bisher erschienen, hier einzugehen, kann nicht versucht werden, es mag genügen, auf das Wichtigste der beiden ersten meist aus kleineren Arbeiten bestehenden Bände hinzuweisen. Aus der Archäologie bringt Adolf Furtwängler zwei bedeutsame Beiträge über die Sphinx des Athenetempels von Aegina und einen von ihm festgestellten vorzüglichen Bronzekopf des Kaisers Maximin im Münchner Antiquarium. Heinrich Bulle, Georg Habich und Johannes Sieveking behandeln antike Monumente aus Münchener Privatbesitz. Ein interessantes orientalisches Metallbecken aus dem Besitz der Münchener Staatsbibliothek wird von Friedr. Sarre und Max van Berchem vorgeführt. Über den neuerworbenen Franz Hals der Münchener Pinakothek und von ihm nachgewiesene altfranzösische Bilder ebendort schreibt Karl Voll. Der Geschichte der Malerei sind darin noch die Arbeiten Georg Gronau über eine Teilkopie eines Freskos des Dominico Ghirlandaio im Münchener Nationalmuseum, Wilhelm Pinders über eine Rubensskizze in Würzburg, August Goldschmidts über den interessanten Münchener Porträtisten J. G. Edlinger gewidmet. Mit der Geschichte der Plastik beschäftigt sich der wichtige Aufsatz G. Habich's über H. Leinberger, den mutmaßlichen Meister des Moosburger Altars, E. Bassermann-Jordan behandelt den Zusammenhang des Cellini-Perseus in Florenz mit dem Perseusbrunnen des Friedr. Sustris in der Münchener Residenz. In guter Weise orientieren dann die Berichte von Habich und Bassermann-Jordan über die Renaissanceausstellung des Bayerischen Museumsvereins und von Otto Weigmann über die retrospektive Ausstellung bayerischer Kunst 1906.

Im allgemeinen darf wohl gesagt werden, daß der wissenschaftliche Wert der publizierten Arbeiten ein bemerkenswert hoher ist, wenn auch manches kleinere Schnitzelwerk, das ebenso gut hätte ungedruckt bleiben können, mituntergelaufen ist. Die typographische und insbesondere die illustrative Ausstattung des Jahrbuchs ist eine mustergiltige und vornehme.

Die Aufgabe, die sich der Herausgeber der neuen Zeitschrift gestellt hat, ist, da auch die moderne Kunst und Kunsttheorie, sowie Museumskunde hereingezogen wird, eine überaus vielseitige. Ob in dieser Weise mit Erfolg weitergearbeitet werden kann, muß die Zukunft lehren. Den außerhalb der Münchener Verhältnisse stehenden Beurteiler möchten sich aber die folgenden Gedanken aufdrängen. Einmal, ob es nicht im Interesse einer großzügigen kunstwissenschaftlichen Publikation (nicht „Kunst"zeitschrift) läge, die ästhetisierende und kritische Betrachtungen über zeitgenössische Kunstfragen auszuschalten — denn für die moderne Kunst ist an anderen Orten reichlichster Raum zur Diskussion geboten —, dann ob Unternehmungen, die durchwegs nichts mit München oder Süddeutschland zu tun haben, wie Artikel ohne neue Ergebnisse über Madonnenreliefs der della Robbia, den Florentiner Giovanni di San Giovanni, ein Ton-Modell Michelangelos, Porträtbüsten Jacopo della Quericas in Amsterdam, den jüngst erworbenen Cranach-Altar bei Städel, eine Studie über Thomas Couture, nicht etwas stark den Eindruck von künstlich als Lückenbüßer herangezogenen Füllseln machen. Andererseits läßt sich wohl erwarten, daß, wenn das Münchener Kunstjahrbuch wirklich fruchtbringend für Herausgeber, Verleger und einen weiteren Leserkreis werden soll, der ziemlich exclusiv münchnerische Standpunkt des Unternehmens, der sich im etwas einseitigen Kreis der Autoren, wie in der vorwiegenden Sphäre des Inhalts kundgibt, auf eine breitere bayerische, bezw. süddeutsche Bassis gestellt wird. Sonst könnte im Laufe der Zeit die innere Existenzberechtigung der vielversprechenden Publikation sich zu ihrem Schaden mindern. H. Stegmann.

U. E. SEBALD, NÜRNBERG

Die fränkischen Epitaphien im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert.

Von

Dr. Edwin Redslob.

(Fortsetzung.)

VI.

Plastische Epitaphien um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts.

Man müßte den einzelnen Werken der fränkischen Epitaphienkunst Gewalt antun, wollte man sie unter dem Gesichtspunkt einer abgeschlossenen Entwickelung betrachten.

In Städten außerhalb Frankens, zumal für Kreuzgänge von Domkirchen, hat sich mitunter eine gewisse Tradition in der Form der plastischen Epitaphien herausgestellt, die eine einheitliche Behandlung ermöglichen würde. In Nürnberg hat sich, wie es der Mannigfaltigkeit der Besteller und der Verschiedenheit der Verwendung im Innern und Äußern der vielen Kirchen entsprach, keine feste Gestaltung des Epitaphs ausbilden können. Die auf diesem Gebiete tätigen Meister haben neben ihren anderen heiligen Gemälden und Skulpturen auch solche geschaffen, die mit dem religiösen Gehalt den persönlichen Zweck des Gedächtnisbildes verbanden, die aber den anderen Werken so ähnlich sind, daß ihre gesonderte Behandlung nicht durch vereinheitlichende Hypothesen zu bequemer Übersichtlichkeit gebracht werden kann.

Immer wieder zur Betrachtung vereinzelt stehender Werke gezwungen, sehen wir, wie auch für unbedeutende Aufgaben, welche kleinen Handwerkern übertragen werden, diese eifrigen Meister eine selbständige Lösung erstreben. Niemals sind sie mit dem Überlieferten zufrieden; wohl benutzten sie die erweiterten Kenntnisse eines vorangehenden Meisters, aber der nächste sucht sofort seinen eigenen Weg einzuschlagen.

Daher diese verwirrende Fülle isolierter Werke, daher der Mangel an Tradition, daher dieser Reichtum lebenskräftiger Ansätze, die ungenutzt und ohne Nachfolge blieben.

Die Unfähigkeit, sich einer Überlieferung unterzuordnen, erklärt aber auch, warum bei aller Intensität der Auffassung das Niveau für die handwerklichen Arbeiten so niedrig ist, warum zum Beispiel die Nürnberger Steinmetzarbeiten hinter denen der Augsburger Handwerker zurückbleiben, deren Skulpturen infolge des traditionell geschulten ornamentalen Verständnisses sich organisch aneinanderreihen.

Aus solchen Gründen ist zu verstehen, daß sich nach den um 1380—1420 an St. Sebald und St. Moritz entstandenen Werken die Bedeutung der Epitaphienplastik für die Kunstentwicklung so schnell verminderte.

Als Ausnahmeerscheinungen sind zwei Werke zu nennen, die durch ihre freiplastische Gestaltung das Gebiet der Epitaphienkunst verlassen. Beide Figuren stehen an St. Sebald. Das erste, der Rieterschе Christus (Datum 1437)[56]), befand sich ursprünglich an der Sakristei und hat jetzt im Innern, rechts vom Peterschor seinen Platz gefunden. Neben dem Rieterschen Christus war ein Messingtäfelchen mit der Inschrift angebracht. Das zweite Werk, der Schlüsselfelderische Christophorus vom Jahre 1442, steht rechts vom Portal des Sebalder Westchores[57]). Zu der eigentlichen Epitaphienkunst haben sie beide keine Beziehung; zumal die Statue des Christophorus mit ihrem Reichtum plastischer Motive und der gedrungenen Formenbehandlung zeigt, wie wenig diese bescheidene Kunst einem frei entwickelten Schaffen genügen konnte.

Da es bei den anderen Epitaphien unmöglich ist, sie nach ihrer formalen Entwicklung zu gruppieren, wird sich eine Anordnung nach den Stoffen der Darstellung empfehlen.

I. Darstellungen der Kreuzigung.

Bei der Besprechung der Gethsemane-Reliefs hatte ich die letzten Werke mit ihren dicht im Raume zusammengeschobenen, untersetzten Gestalten als charakteristisch für den Stil der neuen Bürgerkunst hingestellt. In ähnlichen Formen sind zwei spätere Reliefs mit der Kreuzigung an St. Sebald gehalten, die eine (1448) für Hermann Maurer von einem handwerklichen Meister, der mit gesunder Kraft und fester Faust den Stein bearbeitet; die zweite zur Erinnerung an Burckhart Semmler († 1463), die sich in ähnlicher Weise durch kleine gedrungene Figuren von den Arbeiten der vorhergehenden Generation unterscheidet. Eine Beurteilung des Stiles im Einzelnen entzieht sich der Möglichkeit, da an der Kirche Kopien angebracht werden mußten, und die schon sehr zerstörten Sandstein-Originale — jetzt in der Krypta des Westchores aufbewahrt — noch eines Ausstellungsraumes harren. Indeß beim ersten Relief die Stifter in die Gruppe aufgenommen waren, ist bei dem zweiten die Abteilung für Stifter und Inschrift über der Hauptdarstellung angebracht.

Weiter ist die Kreuzigung für Hans Rebeck († 1482) im Wittelsbacher Hof des Germanischen Museums[58]) zu nennen und auf Werke in Bamberg sowie auf das reich ausgestattete Relief in St. Burkhard zu Würzburg hinzuweisen, das in architektonischer Umrahmung spätgotischen Geschmackes Christus am Kreuze zeigt, links Maria, von zwei Frauen gehalten, rechts Johannes, darüber den Pelikan, darunter den Löwen. Ein anderes, mehr handwerkmäßiges Kreuzigungsrelief ist an der Außenseite des dortigen Domes für den 1451 verstorbenen Hans Kraft gestiftet.

56) Pückler-Limpurg S. 145—149 mit Angabe der deutschen Inschrift auf der Konsole, 1757.

57) Würffel Diptycha ecclesiae Sebaldianae. Nürnberg 1757 Seite 11, Pückler-Limpurg S. 157 bis 160.

58) Gr. 202 mit den Todesdaten 1493 und 1482; aus dem Nürnberger Augustinerkloster stammend.

II. Darstellungen des Schmerzensmannes.

Der alte Hauptstoff der plastischen Epitaphien war die Darstellung des Schmerzensmannes.

Gern wählte man ihn oder die Gruppe der Dreieinigkeit, wenn das Bild des Verstorbenen die Hauptsache sein sollte. Im Entwurf zum Epitaph Ludwigs des Gebarteten († 1447) im National-Museum zu München[59]) wendet sich der Herzog betend der Dreinigkeit zu. Die Gestalt des Fürsten ist eine der besten Porträtdarstellungen, die wir innerhalb der Epitaphienkunst jener Zeit finden: wie durch ein Wunder überrascht blickt er auf die von Engeln umschwebte Erscheinung. Die ausgeführte Tafel bringt die Engel und Gott-Vater ungeschickt nebeneinander gereiht und trennt den Herzog von der heiligen Darstellung.

An einem Gedächtnisstein für Paul Truchs zu Dachsbach auf der Altenburg bei Bamberg steht eine kleine Christusgestalt im Zierrat, welches das Brustbild des Verstorbenen umrahmt. In Schwabach an dem großen Aufbau um die Freifiguren des Ritters Hans von Walderot († 1473) und seiner Frau († 1459) ist der Schmerzensmann unter dem gotischen Baldachin angebracht.

Ähnlich angeordnet ist das Epitaph für Joh. von Salfeld in der Erfurter Barfüßerkirche mit den Todesdaten 1394 und 1400 (Größe 1,57 : 2,40)[60]), und das nach Buchner zwischen 1410 und 1420 entstandene Grabmal des Grafen Albert von Kirchberg in Kapellendorf[61]), der mit seiner Frau den Schmerzensmann verehrt.

Als einige weitere Beispiele dieser meist durch Werke außerhalb Frankens zu belegenden Form greife ich heraus: mit den Todesdaten 1477 und 1461 das Epitaph für Daniel von Muderspach zu Limburg an der Lahn: unter drei reich verzierten Spitzbogen knieen zur Seite die Gatten, in der Mitte befindet sich eine Pietà in kleinen Verhältnissen; im Museum zu Heilbronn der Grabstein des Bürgermeisters Berlein († 1472), an dem die Ornamente der Umrahmung die heiligen Figuren enthalten, ein Typus, der vor allem an den Mainzer Bischofsdenkmälern reich ausgebildet wurde; im Wanddenkmal des Schenken Friedrich III. von Limpurg kniet der 1445 Verstorbene mit seiner Frau unter dem von einem Engel gehaltenen Veronika-Tuch.[62]) Aus solchen Grabsteinen und Epitaphienumbildungen hat sich dann die Form des in großer Architektur aufgebauten Renaissancewandgrabmals entwickelt, welches die Statuen der Fürsten und Bischöfe, meist vor dem Kruzifixus knieend, in rundplastischer Arbeit zeigt.

Wichtiger für unsere Untersuchung ist es, eine andere Umbildung zu verfolgen, die sich vom Monumentalen entfernt und die malerische Auffassung der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts zur Geltung bringt: die Umgestaltung der

59) Bode S. 192 Abbildung des Entwurfs: Altertümer des bayer. Herrscher-Hauses. 1855 Kap. II (Tafel 8) Abb. d. ausgeführten Steines: Gerlach Taf. I, 1. Riehl, Abhandlung d. histor. Kl. d. kgl. bayer. Acad. d. Wissensch. XXIII Bd. I Abt. S 56.

60) Buchner S. 86 Tettau S. 174.

61) Buchner S. 91 und Tafel 8. Lehfeld, Thüringer Kunstdenkm. XVIII. S. 258 nimmt einen Italiener als Steinmetzen an. Dehio, Handbuch I S. 154.

62) Kunst- und Altertums-Denkmale im Königr. Württemberg. Fortsg. 32—35, 1907, S. 632, 633.

einfachen Darstellung des Schmerzensmannes zu dem reicheren Bilde der Gregors-Messe[63]). Das gemalte Zingl-Epitaph aus der Mitte des XV. Jahrhunderts ward schon genannt; bald danach ist das Wandbild der Gregors-Messe in St. Sebald entstanden[64]).

Plastisch finden wir diesen Stoff im Rieter-Epitaph (Todesdaten 1462 und 1476) im Germanischen Museum aus Sandstein gebildet. Streng symmetrisch in gehaltener Ruhe knieen Gregor und der Kardinal Bonaventura vor dem Altare; die zwei Stifterfiguren sind mit in die Gruppe aufgenommen, indem St. Franziskus den in Ordenstracht knieenden Peter, St. Klara die gleichfalls in

Abb. 8. **Epitaph des Peter Rieter und seiner Frau Barbara (gest. 1462 und 1476) im Germanischen Nationalmuseum.** Pl.-O. 191.

Ordenstracht knieende Barbara empfiehlt. Dieselbe Darstellung finden wir in einem Relief an St. Sebald. In Bamberg an der Pfarrkirche bringt ein kleines Relief für Heinrich von Schaumberg († 1501) überladen und unruhig bewegt die gleiche Szene[65]).

Die Kirche zum heiligen Kreuz in Nürnberg enthält ein farbiges Holzrelief als Epitaph der Wolkenstein (vom Jahre 1496), das im Geiste Wolgemuts komponiert ist und, seiner Größe entsprechend, zugleich als Altaraufsatz dient.

In der Plastik ist der Stoff durch jene Reliefs vorbereitet, die den Schmerzensmann von den Leidenswerkzeugen umgeben zeigen, ein Motiv, das schon im vierzehnten Jahrhundert aufkam, wofür ein Grabstein des Oberdorfer Friedhofs[66]) mit der Umschrift: ‚vere languores nostros ipse tulit et dolores nostros portavit' als

63) Bischof Gregor faßte zuerst das Meßopfer als eine Wiederholung des Opfertodes Christi auf.

64) Traugott Schulz in der Denkmalspflege, VI, 1904 mit Abb. S. 43.

65) Das Relief in Münnerstadt (Unter-Franken) ist sehr schlecht erhalten.

66) Thüringer Kunstdenkmäler XXVI S. 8.

Beispiel anzuführen ist. Die Ausbildung der Komposition aber wurde von der Malerei gebracht und ist offenbar in den Niederlanden erfolgt, wie die von Tschudi für eine spätere Kopie nach dem Meister von Flémalle gehaltene Tafel der Galerie Weber zu Hamburg mit der Inschrift: „Dees tafel was gemaeckt int iaer Ons Heeren MVc. XIV" zu beweisen scheint[67]).

In Nürnberg tauchen, wie wir sahen, Darstellungen der Gregorsmesse in der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts auf. Weitere Beispiele sind das Bild Wolgemuts für Hans Meyer und seine Frau (Todesjahre 1473 und 1450) in St. Lorenz, das große Bild im Germanischen Museum vom Jahre 1493, und die Holzschnitzerei aus Rastatt im Germanischen Museum.

III. Madonnenbilder.

Spät erst wird die Madonna auf Nürnberger plastischen Epitaphien dargestellt: Eins der schönsten Madonnenrelief ist das zierliche Schutzmantelbild[68]) für Neidhard-Fugger (nach Mayer gest. 1497) an St. Sebald. Schlanke Figuren, schlanker noch erscheinend infolge der leichten, langen Falten der weichen Gewänder, die in feinem ornamentalen Schwung gezogen sind, verleihen dem Werke eine bewegliche Zartheit, die wie ein Nachklang gotischer Formen erscheint.

Aus Holz ist das Epitaph des Friedrich Gerung vom Ende des fünfzehnten Jahrhunderts im Germanischen Museum mit der in Dreiviertelrelief gearbeiteten Maria im Ährenkleide[69]), das ehemals an einem Rundpfeiler angebracht war.

Ebenfalls aus Holz ist ein flach behandeltes Relief in St. Sebald, das angeblich vom jungen Michael Wolgemut zur Füllung des Bogens über der Südtüre für die schon 1356 verstorbene Christina Ebnerin[70]) geschnitzt wurde und sich durch seltene Feinheit und Sorgfalt der Arbeit auszeichnet. Das Kind an die Brust drückend, sitzt Maria auf der Mondsichel, über der sich der reich gefaltete Mantel bauscht. Über ihr schweben Engel im Federkleide mit der Krone, zur Seite kniet die Verstorbene. Die ausladende Form des Bogens ließ ein sorgsames Ausbreiten und Verteilen der brüchigen Falten zu, die dem Werke seinen reichen Charakter verleihen.

---

67) Friedländer: Rep. 1903 S. 8. Dazu, in der Wiesenkirche zu Soest, das dem Weberschen entsprechende Bild, und die mit der Gregorsmesse verbundene symbolische Darstellung der Leiden Christi im Utrechter Museum vom Jahre 1486. Über ein Bild der Gregorsmesse im Museum zu Gotha: Thüringer Kunstdenkm. XXVI S. 75. Über den Holzschuherschen Grabteppich im German. Mus. vom Jahre 1495: Mitt. d. Germ. Mus. 1895 S. 99 ff. und Taf. IV.

68) Zur Ikonographie des Schutzmantelbildes: Lehmann S. 210.

69) Zur Ikonographie: Thode, S. 33, Schulz, Legende vom Leben der Jungfrau Maria, Stephan Beissel in der Zeitschr. f. christl. Kunst, 1904 XVII, 12. J. Graus, Kirchenschmuck, XXXV, 11 1904. Döbner: Anz. f. Kunde d. deutsch. Vorzeit 1870 S. 269. Otte: Kirchl. Kunst-Arch. S. 729. — Auf einem gemalten Epitaph in der Römhilder Stadtkirche (Thür. Kunstdenkm. XXXI, S. 415. Erfurter hist. Ausstellung 1903 No. 124) vom Jahre 1482 steht die Ährenkleidjungfrau zwischen 4 Heiligen. Dies Bild scheint vom Meister der Themarer Altarwerke (Stadtkirche) gemalt zu sein; es zeigt dieselbe Art, durch gesuchte Zierlichkeit und seltsame Haltung die innere Plumpheit zu verbergen.

70) Bode: S. 118.

Auch der Löffelholzaltar in derselben Kirche mit Holzschnitzereien zur Katharinenlegende hat als Epitaph gedient. Nach Bode[71]) ist er von einem Vorläufer der Wolgemutschen Werkstatt geschnitzt worden. (Todesjahr 1453.)

IV.

Von verschiedenen anderen Darstellungen seien erwähnt: An St. Sebald das Grabmal des Heinrich Ketzel († 1438) „mit einer Darstellung, wie die Seelen aus dem Fegefeuer errettet werden“[72]) und an St. Lorenz das wenig bedeutende Marmor-Epitaph mit der Dreifaltigkeit für Conrad Horn.[73])

Nur sehr vereinzelt finden wir profane Stoffe behandelt: in Milbertshofen zeigt das Stein-Epitaph des Andreas Keferlocher den Verstorbenen, wie er das Feld mit einem vierspännigen Pflug bestellt.[74]) Ein Grabrelief auf dem Johannis-Friedhof zu Nürnberg bringt die Darstellung einer Buchdruckerei.[75])

V.

Gesondert von den anderen Werken muß der große Stein für den 1485 verstorbenen Dr. Hartmann Schedel an der Sebalduskirche genannt werden. (Abb. 9).

Abb. 9. **Epitaph des Dr. Hartmann Schedel an St. Sebald zu Nürnberg.**

71) Bode: S. 115. Waagen K. in Deutschland I. S. 237.

72) Rettberg: S. 52. — Wegen der Kreuzritterabzeichen: Vase, Kreuz, Rad und Schwert ist cap. 3. zu vergleichen. Abbildung: Gerlach, Taf. 39, 2.

73) Renov. 1702; näheres Hilpert S. 12.

74) Das Grabmal des Theologie-Professors Johann Altorf († 1505) in der Frauenkirche zu Ingolstadt stellt im Sinne italienischer Denkmale den Gelehrten im Hörsal dar.

75) Abguß im Germanischen Museum.

Neben der Bronzetafel mit der lateinischen Inschrift,[76]) kniet unten der gelehrte Doktor. Ein Engel schreitet auf ihn zu, ihn zum Reigen der Seligen zu rufen, die dem Himmelstor entgegen gehen, während auf der rechten Seite die Verdammten die Qualen der Hölle erdulden. Über der Inschrifttafel erheben sich drei Auferstehende, die in der Zierlichkeit ihrer Gestalten und Gebärden an die Auferstehenden des Veit Stoß zugeschriebenen Schwabacher Altars erinnern.[77]) Ist es doch bezeichnend, daß am Ausgange des fünfzehnten Jahrhunderts die Steinbildnerei häufig mit der Leichtigkeit der Holzschnitzerei zu wetteifern versucht. Über dieser Gruppe knieen Maria und Johannes, die sich nach oben wenden, wo Christus thront; zu Christi Seiten sitzen die Apostel mit Thomas in großen Gestalten, auf mannigfach gewundenen Wolkenzügen mit reichem Faltenwurfe schwerer Mäntel angeordnet, in der Höhe schweben vier Engel.

VI.

7. Die Reliefs im Kreuzgang der Stiftskirche zu Aschaffenburg.

Der Einfluß der Nürnberger Kunst an den Grenzen des fränkischen Stammesgebietes ist gering. Das große Relief der Kreuzabnahme und der Grabstein mit dem von Maria und Johannes beklagten Schmerzensmann für Ren. von Weinsperg in Ansbach sind Werke, die schon ihrer Form nach mit der eigentlichen Epitaphienkunst keinen Zusammenhang haben.

Interessanter wird die Selbständigkeit einer auf die örtliche Tradition beschränkten Arbeitsart bei den Grabsteinen im Kreuzgang der Stiftskirche zu Aschaffenburg.[78]) Alle sind einander verwandt in der Enge und Fülle der zusammengedrängten Komposition, welche die Figuren, trotz der festen, charaktervollen Köpfe, trotz der energischen und gegensetzlich gespannten Falten steif und ungelenk erscheinen läßt. Enge Falten, die nur an den Endigungen in runde Linien übergehen, parallele Linienführung in Haaren und Gewandzügen, gedrungene, schwer lastende Formen und eindrucksvolle Köpfe bestimmen den Charakter der harten Steinarbeiten.

---

76) Zur Zeit der Humanisten werden die Grabinschriften zumeist wieder lateinisch und in der Capitale geschrieben.

77) Bode, S. 126: nach Veit Stoß.

78) Dehio: Handbuch d. Kunstdenkmäler I, S. 18. A. Amrhein: Die Prälaten und Kanoniker des St. Peter- und Alexander-Stifts, 1882. J. May: Geschichte der Stiftskirche 1857. Girstenbrey: Festschrift 1882. Während des Druckes dieser Arbeit erschien als Nr. V der Hiersemannschen Monographien: Hans Bröger, Grabdenkmäler im Maingebiet. Hier sind die Aschaffenburger Denkmale S. 38 ff. behandelt, das Kronenbergsche ist auf Tafel 16 abgebildet.

Es ist für unsere Betrachtung wichtig, wie hier aus dem Vermeiden der lebensgroßen Porträtfigur ein eigenartiger Grabsteintypus sich entwickelt, indem an Stelle der Figur eine religiöse Komposition tritt. Vielleicht ist die Vermutung berechtigt, daß der niederen Geistlichkeit die lebensgroße Porträtwiedergabe nicht gestattet war.

Abb. 10. **Grabstein für Johann von Kronenberg** (gest. 1439) **in der Stiftskirche zu Aschaffenburg.**

So entstanden die Mariendarstellungen vom Jahre 1424 und 1437, der Christophorus aus rotem Sandstein für Johann von Kronenberg (vom Jahre 1439), die Kreuzigung mit dem Steinmetzzeichen ☩ (1456), der Tempelgang Mariä (1463), die Pietà für Wiedewed von Lammerbach (1474). Dann werden die Dimensionen allmählich größer bis zum Epitaph mit dem heiligen Martin (Todesjahr 1505), das die

Grabsteingröße bei weitem überschreitet. Erst eine Pietà mit dem Todesjahre 1536 bringt die kleineren Verhältnisse der Renaissance-Epitaphs.

Einen Aufschluß darüber, warum ebenso wie in der Malerei auch in der Plastik eine bestimmte Entwickelung des Gegenständlichen sich in der Epitaphienkunst des fünfzehnten Jahrhunderts nicht feststellen läßt, dürfen wir gerade den Grabplatten des Aschaffenburger Kreuzganges entnehmen: die Auftraggeber trugen bei der Bestellung eines Epitaphs vor allem dafür Sorge, daß eine neue Darstellung gebracht würde.

VII.

Die Epitaphien Wolgemuts und seiner Stilgenossen.

Als in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts Wolgemut seine große Werkstatt in Nürnberg begründet hatte, wurden die gemalten Epitaphien meist bei ihm hergestellt. Schematische Arbeiten, die traditionelle Typen weiter ausbilden, sind sie fast alle von Schülern ausgeführt, woraus sich die Unterschiede in Manier und Tüchtigkeit erklären. Charakteristisch ist, daß hauptsächlich der Verehrung Mariae gewidmete Bilder in dieser Zeit verlangt wurden.

I.

Ein holzgeschnitztes frühes Werk des Wolgemutschen Kreises, das Madonnenrelief zu St. Sebald, ist schon im vorigen Abschnitt besprochen worden. Eines der frühesten Gemälde aus Wolgemuts Schule, das Epitaph des Hans Lochner in St. Lorenz (zweite Kapelle rechts) mit dem Todesjahr 1466, stellt den Tod der Maria dar: von Johannes gehalten, bricht sie vor dem Betpult zusammen. Die Leblosigkeit in der Handlung, die großen Köpfe mit niedriger Stirn, die schwer auf dem kleinen Körper hängen; die dunklen Augen, unter deren scharfgezogenen Brauen ein glanzloser Blick vergebens sich Bedeutung zu geben versucht, die dicken Nasenkuppen, die vollen Backen und die künstlich zugespitzten kleinen Hände: alles sind typische Merkmale für die Figuren der Wolgemutschen Werkstatt, die den Eindruck nutzlos in krampfhafter Starrheit verharrender Holzpuppen hervorrufen.

Dieselbe Szene, aber in größerem Stil, behandelt das Hallersche Epitaph (Todesjahr 1487) im Germanischen National-Museum (s. Abb. 11), dessen Gruppierung durch den Schongauerschen Stich angeregt worden ist.[79]) In wahlloser Buntheit, ohne Rücksicht auf die Komposition, sind die vollen Farben an den dick gebauschten Gewändern verschwendet. Die Stilart Wolgemuts erkennt man an dem phlegmatischen Mißmut, mit dem die Figuren an der Aktion teilnehmen: der zusammengepreßte Mund und die hochgezogenen, eingekniffenen Nasenflügel sind charakteristische Züge, deren Vorhandensein sich wohl eher aus dem für das Ende des fünf-

79) Thode S. 145. Beschr. im Katalog d. germ. Mus. 115. Schultz: Deutsches Leben im 14. und 15. Jahrhundert S. 101, Abbild. S. 105. Wölfflin. Die Kunst Albrecht Dürers S. 20. Die Abbildung wurde uns aus Dr. H. Schweitzer, Gesch. d. deutschen Malerei S. 260, Fig. 212 von Herrn Verleger Mayer zu Ravensburg überlassen.

zehnten Jahrhunderts bezeichnenden, unbeholfenen Streben nach Verfeinerung und Zierlichkeit, als aus Wolgemuts philiströsem und bösartigem Charakter erklären läßt.[80])

Eine dritte Darstellung in der Ägidienkirche für Frau Margaretha Tetzel († 1496) zeigt eine fein geschlossene, symmetrische Komposition, wodurch sie an Werke, wie die Anbetung der drei Könige in der Wolfgangskapelle, erinnert. Das

Abb. 11. **Epitaph der Frau Margret Haller († 1487) von Michel Wohlgemut im Germanischen Nationalmuseum.** (G. 115.)

Bett ist diesmal mit der Längsseite an die Wand gestellt; die Mitte des Bildes wird durch die Gruppe des Petrus, der zur Sterbenden schaut, und des Johannes, der sich an Petrus lehnt, gut betont. Wie in fast allen Werken dieser Zeit sind die Stifter des Epitaphs vom Hauptbild getrennt.

11.

Ähnlich dem zuletzt genannten Epitaph erscheint die Volkamersche Gedächtnistafel mit der Himmelfahrt Christi an der rechten Seite des Chorumganges in St. Lorenz,[81]) und in diesem Zusammenhang ist die Verklärung

80) Lehmann, S. 164.
81) Thode S. 148.

Christi in der siebenten Kapelle links zu nennen (nach Hilpert zum Gedächtnis des 1500 verst. Hans Mayer gestiftet), die Thode als Schulbild Wilhelm Pleydenwurffs bezeichnet hat. (Hier ist der Stifter links am Bild sehr klein angebracht.)

Es ist bezeichnend, wie sich nunmehr das Verlangen regte, auch dem Leben Christi neue Stoffe für die Epitaphien zu entlehnen. So zeigt ein Tucher-Epitaph (Todesjahr 1485) in der Sebalduskirche die Kreuztragung nach dem Schongauerschen Stich,[82]) und die Andachtsbilder aus dieser Zeit suchen immer wieder durch selten behandelte Szenen des neuen Testamentes mit dem Erfindungsreichtum der Kupferstiche zu wetteifern.

III.

Andere Werke wiederholen den älteren Typus der für Epitaphien beliebten Nebeneinanderordnung von Heiligen, den schon das Ehenheimsche Epitaph in St. Lorenz zur Entstehungszeit des Tucher-Altares brachte. An die Anordnung dieses Werkes erinnert das Epitaph des 1488 verst. Leonhard Spengler in St. Lorenz[83]) mit Christus zwischen den Heiligen Philippus und Jacobus; ein Bild, das wieder durchaus die harte und manierierte Gespreiztheit Wolgemuts zeigt und besonders an die vier Altarflügel mit Helena, Christoph, Elisabeth und Anna selbdritt in St. Jacob erinnert.

Der Anordnung nach entspricht ihm das Epitaph des Erhard Schon († 1464) in St. Lorenz mit drei nebeneinander stehenden Heiligen auf Goldgrund, hinter denen Engel einen blauen Teppich halten; an der Staffel knieen der Vater mit fünf Söhnen und gegenüber fünf Frauen in großen weißen Hauben.[84]) (Ähnlich sind die Heiligengestalten im Germanischen Museum Nr. 104 u. 105.) Auch das Römhildsche Epitaph, das ich im vorigen Kapitel bei Besprechung der Maria mit dem Ährenkleid nannte, muß in dieser Reihe aufgezählt werden.

Endlich sei im Lorenzerchor das Rosenkranzbild für die 1502 verst. Anna Nicolaus Paumgärtnerin[85]) und Hanns Trauts[86]) heilige Sippe genannt,

Ein Altarwerk mit dem Nebenzweck des Epitaphs aus der Wolgemutschen Schule am Ausgang des fünfzehnten Jahrhunderts ist der Volkamer-Altar in Bamberg (Museum) mit den großen Tafeln der Kreuzigung, der Krönung Mariae und der Pietà. Die drei Mitglieder der Volkamerschen Familie, deren Gedächtnis die Tafeln gewidmet sind, wurden getrennt von den Altarblättern dargestellt; ihre Todesdaten sind 1483, 1494 und 1521.

Die Messe des heiligen Gregor in St. Lorenz (4. Kapelle links) für den 1473 verst. Hans Meyer ist eine besonders figurenreiche Darstellung dieses schon besprochenen Gegenstandes.

---

82) Waagen K. i. D. I S. 234, Thode 193.

83) Thode S. 147, Rettberg S. 64, Lehmann S. 167.

84) Thode S. 147.

85) Erwähnt bei Waagen S. 248 und Thode S. 290.

86) Nach Scheibler, Vischer Studien 364, Thode S. 216. Besprochen von Christian Rauch, Die Trauts, I, S. 33 und Tafel 8. Rauch bringt auch die Inschrift, ein lateinisches Distichon.

Der Richtung des Peringsdörfer Altares ist in St. Lorenz die für B. Kraft († 1475) gestiftete handwerkliche Tafel mit dem Martyrium des heiligen Dionys anzureihen, an der das naive Bemühen um die Wiedergabe der Landschaft besonders hervorzuheben ist.

Als Resultat dieses Abschnittes läßt sich zusammenfassen: mit dem Einfluß der Wolgemutschen Arbeitsweise wird die Epitaphienmalerei ein Gebiet für Handwerker; so weit wir auf Grund der erhaltenen Tafeln ihre Leistungen überschauen können, gibt sie, den anderen Andachtsbildern entsprechend, die beliebtesten Stoffe der Zeit, die aus dem Verlangen nach reicher Komposition und Schilderung bewegter Handlung entstehen. Gern wird eine momentane Situation erfaßt, so daß die Szenen der sterbenden Maria oder des unter der Last des Kreuzes zusammenbrechenden Christus besonders häufig dargestellt werden. Aber von all den künstlerischen Motiven, wodurch diese Stoffe für die Zeit vor Dürers Schaffen so bedeutungsvoll wurden, ist in diesen nüchternen Leistungen untergeordneter Maler wenig zu bemerken: für den flüchtigen Blick scheint kaum ein Unterschied zwischen solchen bewegten Szenen und den kompositionslos im alten Sinne nebeneinander gereihten heiligen Gestalten zu sein.

Die Figur des Stifters verliert an Bedeutung. Zu der verlangten Ähnlichkeit hätte die Handwerkerarbeit nicht genügt, und das Interesse daran war vermindert, weil seit dem entscheidenden Schritt Hans Pleydenwurffs im Schönborn-Porträt die Bildniskunst sich zu selbständiger Bedeutung loszulösen begann. Dazu kam, daß infolge der Sitte, den Verstorbenen mit seiner gesamten Familie anzubringen, die Figuren schematisch nebeneinander geordnet wurden. Es genügte, wenn man an dem Bilde abzählen konnte, wieviel Frauen, wieviel Söhne und Töchter das Familienhaupt gehabt habe. Die verstorbenen Familienglieder wurden durch Kreuze über ihrem Kopf gekennzeichnet; die verheirateten Töchter erkannte man an der weißen Haube einer Ehefrau.

VIII.

Die plastischen Epitaphien im Dom zu Eichstätt.

Da die Nürnberger Epitaphienkunst nicht zur Ausbildung eines bestimmten Typus gekommen war, ist es begreiflich, daß sie keinen entscheidenden Einfluß auf die Arbeiten benachbarter Städte gewinnen konnte.

Der Lage des Ortes entsprechend hatte schon früher in Eichstätt[87]) schwäbische Art neben fränkischer und bayerischer die Kunstbetätigung des Alt-

87) Riehl: Denkmale frühmittelalterlicher Baukunst, spricht über den Ausdruck der drei Stammeseigentümlichkeiten in der Architektur, Pückler-Limpurg, S. 89 über den beginnenden Nürnberger Einfluß. Dazu: Josephi, Augsburger Steinplastik S. 96 und Anmerkung zu S. 56. Herb: Eichstätts Kunst. Joseph Schlecht: Zur Kunstgesch. d. Stadt Eichstätt (Vortrag in der Görres-Versammlung 1888). Riehl: Kunsthist. Wanderungen durch Bayern 1888 S. 109. Bode S. 192 und 193.

Epitaph des Bischofs Wilhelm von Reichenau im Dom zu Eichstätt.

mühltales bestimmt. So erklärt es sich, daß auch die plastischen Epitaphien, die zum Schmucke des Dommortuariums am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts ausgeführt wurden, in Anknüpfung an Augsburger Reliefs entstanden sind.

Dem neuen Zwecke des Domkreuzganges entsprechend, hatte Bischof Wilhelm von Reichenau (1471—1496) die eine Seite des Ganges erweitert, und ein geräumiges, zweischiffiges Mortuarium geschaffen. In kurzer Zeit wurde für dessen Ausschmückung gesorgt, — sogar Glasfenster wurden durch den Epitaphienzweck gewonnen —, so daß der Bau einen einheitlichen Eindruck von dem Kunstschaffen am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts geben kann.

I. Hans Peuerlin von Augsburg.

Der Bischof selbst hatte durch einen Künstler des Ortes, der ihm die Anregung zu seinem Baue gab, noch im Innern des Domes, offenbar vor seinem Tode, sich ein Grabmal aus rotem Marmor errichten lassen (Taf. IV). Völlig dem Epitaph Bischof Friedrichs von Zollern († 1505[88]) im Augsburger Dome entsprechend, stellt es vor einem architektonischen Hintergrunde zur Seite des nach rechts geschobenen Kreuzes, dessen Stamm Maria Magdalena umfaßt, die Mutter Christi mit Johannes dar. Zu dieser Gruppe tritt von links Jacobus heran, den reich gekleideten, knieenden Bischof empfehlend. Ein erregtes Empfinden, das aber durch die feinberechnete Geschlossenheit der Komposition gemildert wird, hat das Werk von innen heraus belebt; es macht sich bis in die gewundenen Säulenschafte geltend und bis in die vielen ornamentalen Streifen, welche als Lendentuch, als Spruchband, oder als Gewandsäume die Gruppierung durchspannen.

Eine Inschrift nennt uns den Künstler: „Hans Pewerlin von Augsburg hat den Stein gemacht." Wir wissen von Peuerlin[89]), daß er bis gegen 1508 in Augsburg tätig war, wo er außer dem Hohenzollernschen Grabdenkmal auch das für den erst 1517 verstorbenen Bischof Heinrich von Lichtenau mit der Ölbergszene[90]) schuf. Mit Recht betont Riehl die Vorzüge der Komposition im Augsburger Kreuzigungsrelief vor dem Eichstätter: Maria und Johannes sind dem Kreuzesstamm deutlicher zugewendet, der Heilige, der den Stifter empfiehlt, muß sich nicht mehr so mühsam vor der Säule seinen Platz suchen, und die freie Bewegung der Figuren wird durch eine perspektivisch mit mehr Geschick verwendete Architektur erleichtert.

II.

Im Gegensatz zu den kraftvollen Arbeiten Peuerleins aus ihrem harten roten Marmor steht eine Reihe von Epitaphien im Mortuarium, die, verleitet von den leichteren Möglichkeiten ihres Materials, des im Altmühltal gebrochenen weichen Schwamm-

88) Nach Braun (Geschichte der Bischöfe von Augsburg III, 1814 Seite 151) zu Lebzeiten des Bischofs entstanden. Josephi, Seite 80 fg. Abbildung Riehl, Augsburg S. 74 und Gerlach 48, 3. Bodes (S. 193) Betonung bayer. Kunstart bei Wilhelms Epitaph scheint infolge des klar zu erkennenden Zusammenhanges mit den Augsburger Werken hinfällig zu werden. Mader, Loy Hering S. 1 u. 2. Abguß im German. Nationalmuseum.

89) Herberger im Jahrbuch d. hist. Vereins f. Schwaben und Neuburg 1855. Robert Vischer: Studien zur Kunstgesch. 1886 (Veröffentlichung der Augsburger Handwerkerbücher).

90) Riehl: Augsburg S. 74 bis 76 mit Abb. Josephi. Bode. Abguß im German. Nationalmuseum.

kalkes, ihr formales Vorbild der Holzskulptur entnehmen. Ihre Gestalten sind ungelenker und werden in der Steigerung des Empfindens manieriert. Dennoch haben diese Reliefs einen selbständigen, der oberfränkischen Kunst nahekommenden Charakter, so daß es berechtigt erscheint, als Herkunftsort die Werkstatt eines von der Schnitzerei ausgehenden Eichstätter Handwerkers zu vermuten

Bald nach 1473 muß das Epitaph der Pröbste von Heltpurg[91]) entstanden sein. Es hat drei Todesdaten, aber nur die beiden ersten (1464 u. 1473) haben gleiche Buchstabenstellung und gleiche Zeilenzahl; die dritte Inschrift für den 1481 verstorbenen Johannes hat weiter auseinander stehende Buchstaben, ist also offenbar erst nach Aufstellung des Werkes gemeißelt worden.

Über der unverhältnismäßig großen Inschrifttafel baut sich eine zierliche Architektur auf: bis zur Hälfte gehen zwei Säulen, die einen mit Krabben geschmückten und in einer Kreuzesblume endenden Kielbogen tragen. Als Abschluß der Seiten stehen auf den Säulen zwei Fialen; der Platz zwischen den Fialen und der Kreuzesblume ist durch eine Arkatur ausgenützt. Da unten noch ein Streifen mit den drei knieenden Adoranten abgeschnitten ist, nimmt die Hauptdarstellung nur wenig Raum ein. In der Mitte steht Gott-Vater und hält vor sich den leblos zusammengeknickten toten Christus. Sein Kopf fällt nach links, auf der freien Schulter sitzt die Taube des heiligen Geistes; die Arme Christi werden von den zur Seite knieenden Gestalten der Maria und des Johannes gehalten. Die Formen sind hart, die Umrißlinien bewegen sich in ungeschickt eckiger Zuckung; in den Faltenzügen ist viel Reichtum erstrebt, doch sind sie in unruhig gegeneinander stoßenden Winkeln gebrochen. Trotz dieses Zickzackspieles in Haltung, Umriß und Faltenlinien wirkt das Relief durch den strengen Zusammenhang der Gruppe mit dem umrahmenden Kielbogen.

Ähnliche architektonische Umrahmung, aber in breiterer Anlage und reicherer Ausführung hat das Eyb-Epitaph (letzte Jahreszahl 1487). (S. Abb. 12). Die Inschrift nimmt weniger Platz ein, das Wappen ist nur einmal und deshalb in beherrschender Größe in der Mitte der Schrifttafel gegeben, die vier Adoranten knieen vor Nischen. Unter dem von einem Baldachin abgeschlossenen Kielbogen steht, von zwei schwebenden Engeln gekrönt, Maria auf der Mondsichel, rechts von ihr die heilige Barbara, links von ihr, mit dem Schwert, die heilige Katharina.

Dies Relief zeigt am deutlichsten, wie am Ausgang des fünfzehnten Jahrhunderts der Stil der Schnitzaltäre Einfluß auf die Steinarbeit gewann. So wirken die drei Frauengestalten wie in Stein nachgebildete Holzfiguren: die dicken Köpfe sitzen plump und ohne Übergang auf dem vollen Halse; die Stirn zeigt jene der fränkischen Kunst eigene herausgewölbte Form; die Brauen sind in hohem Bogen gezogen; die kleinen Nasen haben klobige Kuppen, von denen eine scharfe Falte zu den vollen, zugespitzten Lippen geht; auf der Kopf und Hals verbindenden Masse sitzt wie aufgeklebt ein kleines Stückchen Kinn.

Aus der Holzskulptur ist auch die ausbiegende Körperbewegung übertragen, aber durch die Fülle des schweren Faltenwurfs und des dicken Haares, wie durch den engen Zusammenschluß der Figuren ist dennoch eine der Steinarbeit entsprechende Geschlossenheit der einzelnen Gestalt und der Gruppe erreicht. Trotz all ihrer Massig-

91) Abb. Gerlach, Tafel 39, 1.

keit wirken die manieriert bewegten Figuren kraftlos, zumal das schwere Ornament des Rahmens sie niederzudrücken scheint. Aber freilich, diese Werke nach den Einzelheiten zu beurteilen, hieße dem Stil des Meisters unrecht tun, der einzig auf einen architektonisch geschlossenen Eindruck hinarbeitet und mit der reichen Farbwirkung seiner kräftigen Bemalung rechnet.

Abb. 12. **Eybsches Epitaph im Mortuarium des Domes zu Eichstätt.**

Das dritte Werk, das Seckendorf-Epitaph, zeigt, wie diese von der Holzskulptur bedingte Stilrichtung sich mit dem Einfluß des unterdeß von Peuerlin gearbeiteten Reichenau-Epitaphs auseinandersetzt. Da die letzte seiner vier

Inschriften (1505) mit ihren dickeren Buchstaben einen späteren Zusatz erkennen läßt, dürfte es nach dem Tode des Johannes von Seckendorff (1490) entstanden sein, also in der Zeit des Reichenau-Denkmals. Dargestellt ist zwischen Maria und Johannes der Gekreuzigte, dessen Blut drei kompliziert bewegte Engel auffangen. Maria und Johannes zeigen die gedrungenen, schwerfälligen Formen und die massige Gewandbehandlung mit den zackig geknickten Faltenmassen, die bei den heiligen Frauen des Eyb-Epitaphs an Halbreliefs aus Holz denken ließen. Doch sind diese Eigentümlichkeiten hier weniger ausgesprochen, denn gleichzeitig hat sich der Verfertiger dieses Epitaphs bemüht, seinen Gestalten etwas von der derben Kraft Peuerlins zu geben.

Das vierte Werk dieser Reihe hat Bischof Wilhelm von Reichenau 1493 dem Andenken zweier geistlicher Würdenträger seines Geschlechts errichten lassen. Noch mehr im Anschluß an die Holzskulptur ist hier die feste, der Steinplatte entsprechende Umrahmung in Zierrat aufgelöst: zur Seite stehen auf einer Säule und unter einem Baldachin die Heiligen Richard und Wunibald, oben ist zwischen fein durchbrochenem Rankenwerk in drei Einzelfiguren das Martyrium des heiligen Stephan gebracht. Besonders geschickt ist die Figur des linken Schergen unter einen den Aufbau durchschneidenden Gewölbeansatz komponiert: er ist niedergekniet, um seine Armbrust zu spannen. Als Hauptfigur steht unter der altarartigen Bekrönung zwischen Willibald und Waldburg, den Schutzheiligen des Hochstifts, Maria mit dem Kinde, über ihrem Haupt halten zwei schwebende Engel die Krone. Die Gesamtanordnung wirkt, zumal heute bei der schlechten Erhaltung der Farben, weniger geschlossen, als bei den anderen Werken: es widerspricht dem Stil des Steinreliefs, den Grund der Platte aufzugeben und Figuren und Ornamente einzeln in die Wand zu fügen, wie es bei größeren Holzschnitzwerken aus Gründen des Materials bedingt ist. Doch die Einzelheiten sind in Anlehnung an Augsburger Reliefs[92]) feiner und gewandter gegeben, als bei den anderen Werken dieser Gruppe: die Madonna zeigt schon die etwas inhaltlose, aber zarte und ruhige Gesichtsbildung und den weich und voll verlaufenden Faltenwurf Loy Heringscher Figuren.

Diese Stiländerung ist durch Einflüsse bestimmt, die wiederum ein schwäbischer Meister vermittelte.

III.

In der Zeit um 1490 war im Inneren des Domes der Pappenheimer-Altar[93]) (Taf. V) entstanden, der mit dem Kultzweck die Epitaph-Bestimmung für drei Mitglieder und einen Verwandten des gräflichen Geschlechtes verbindet, die dem Eichstätter Kapitel als Domherrn angehört haben.

Wenn schon die um das Eyb-Epitaph sich gruppierenden Werke in ihren Gestalten von dem Stil der Holzskulptur beeinflußt waren, so will der Pappenheimer Altar, ähnlich dem Hochaltar der Martinskirche zu Landshut, geradezu einen großen Schnitz-Altar ersetzen. Er mißt mit dem Altartisch über zehn Meter

92) Man vergleiche etwa das Freiberg-Epitaph (Schröder Nr. 392) vom Jahre 1474.

93) Bode, S. 192. Herb mit Abb. auf S. 35. A. Hämmerle: D. Pappenheimer Altar, Wiss. Beil. d. K. Gymn. zu Eichstätt, 1906 bei Seitz, mit besonders ikonographisch eingehender Beschreibung und mehreren Abbildungen. Über den Landshuter Altar: Haack, Gotische Architektur und Plastik der Stadt Landshut. Münchener Diss. 1894 S. 62 bis 64.

Der Pappenheimer Altar im Dom zu Eichstätt.
(Photogr. Ostermayr, Eichstätt.)

Höhe; neben dem Altarblatt waren bewegliche Flügel aus Holz; als Bekrönung trägt er einen schlanken Aufbau von steinernen Fialen; in diesem Aufbau stehen elf, in den Laibungen zehn Figuren, an der Predella knieen vor Nischen zu Seiten der Inschrift die vier geistlichen Herren. In einem ähnlichen Sinne, wie bei den Kraftschen Sakramentshäuschen, ist der Versuch gemacht, die Härte des Steinmaterials zu überwinden und die Zierlichkeit geschnitzter Holzornamentik zu erreichen.

Der feinen Gliederung des Rahmens entspricht die Ausführung des Altarblattes. Aus einer figurenreich übereinander angeordneten Menschenmenge ragen die drei Kreuze heraus. Mit echt schwäbischer Eigenart ist die Haupthandlung durch eine Fülle freudig und gewandt erzählter Einzelmotive übertönt. Links raufen sich gelenke Kriegsknechte um die Kleider Christi, hinter ihnen sieht man Maria zusammenbrechen, über dieser Gruppe drängen sich Schergengestalten, zur Seite des Kreuzes hält auf seinem Pferde Longinus, im Begriff, mit Hilfe seines Knechtes die Lanze in die Seite des Heilands zu stoßen, um sich durch das Blut Heilung zu verschaffen. Auch rechts, unter dem Kreuze des bösen Schächers, herrscht dichtestes Gedränge: oben entspricht der Gruppe der linken Seite die Menge der spottenden Juden und der Kriegsknechte, nur vorne staut sich die Bewegung an den in breitspuriger Ruhe verharrenden Urteilsvollstreckern.

Der Zusammenfügung des Altarblattes aus zwei Teilen entsprechend, nimmt die Schar der um das Kreuz Versammelten genau die untere Hälfte ein. Hoch in die obere Hälfte hinauf ragen die drei Kreuze, hinter denen sich die Felsen mit den gewissenhaft zur Darstellung gebrachten Gebäuden Jerusalems türmen. Den Abschluß nach oben bilden rhythmisch bewegte Fialen, die weit über das Altarblatt hinausragen.

Ist der Pappenheimer-Altar seiner Größe und Form nach kaum noch als Epitaph anzusehen, so wird er doch innerhalb unserer Betrachtung wichtig, weil sich ihm zwei andere Werke schwäbischer Stilart anreihen.

Gleiches Verständnis für die Beweglichkeit der Körperformen, gleiche Vorliebe für enganliegende Bekleidung des ausgehenden fünfzehnten Jahrhunderts, welche die Elastizität der Gliedmaßen besonders hervorhebt, gleiche künstlerische Kraft, die auch im Ornament Rhythmus und Leben ausdrückt, und die gleiche taktvolle Zurückhaltung, die trotz aller Fülle der Einzelformen die geschlossene Wirkung nie außer Acht läßt, zeichnen die Steinigung des hlg. Stephan für den Chorherren Karl von Wippfeld († 1499) aus.[94]) Zuckendes Leben ist in allen Muskeln des Gefesselten zu empfinden, neben dem an jeder Seite die trefflich zur Gruppe vereinten Gestalten der Richter und Henker stehen; der Baldachin ist reich ornamentiert; in der unteren Hälfte ist in der Anordnung des Wappens und der beiden Betenden die Dreiteilung der Hauptgruppe wiederholt. Ganz unten befindet sich die Inschrift, welche, wie an allen Reliefs des Mortuariums, in lateinischer Sprache verfaßt ist.

Freier und leichter in der Anordnung ist das Wolfersdorf-Epitaph (Todesdatum 1505), das in der Mitte einer dreiteiligen Rundbogenordnung die

94) Abb. O. Gerlach Tafel 39.

Madonna zeigt. Rechts schreitet der heilige Christophorus heran. Die Gruppe der Madonna und des in gleicher Größe vor ihr knieenden Stifters ist dadurch abgesondert, daß zwei Engel innerhalb der beiden linken Bogen einen Vorhang ausspannen. Das Christuskind ist stark verstümmelt, offenbar hatte es eine ähnliche Stellung, wie das Kind des Klieberschen Epitaphs der Anna selbdritt vom Jahr 1498 im Augsburger Domkreuzgang (Schröder Nr. 32). Auch die Hand der Mutter zeigt dieselbe Feinheit; und die massige, in weiten runden Falten sich stauende Gewandbehandlung ist beiden Reliefs gemeinsam. Die junge Maria mit der zierlichen geraden Nase und den dicken Backen, mit dem feinumsäumten Gewand, das einen schlanken Körper umschmiegt, und mit dem langen, in einzelnen gewellten Strähnen herabfließenden Haar erscheint auf beiden Werken als dieselbe Gestalt. Da auch das Gefühl in der Anordnung entsprechend ist, dürfen wir wohl annehmen, daß das kleine Wolfersdorf-Epitaph von einem Augsburger Künstler geschaffen ist, der vorher das Kliebersche Relief gearbeitet hat.

Im 16. Jahrhundert hatte Eichstätt am Hofe seiner Bischöfe einen Künstler, der die unter Wilhelm von Reichenau gepflegte Tradition fortsetzte: den Schüler Peuerlins, Loy Hering[95]), dessen Werke dem Stile nach bereits der Renaissance-Kunst angehören und Peuerlins Absichten zur Vollendung bringen.

IX.

Die Epitaphien-Kunst am Ende des XV. Jahrhunderts und ihre Überleitung in die Renaissancezeit.[96])

Im Gegensatz zur vereinheitlichenden Kunstauffassung der Gotik betonte die Renaissance die Selbständigkeit der verschiedenen Kunstarten und suchte die künstlerischen Aufgaben nach den Stilbedingungen zu lösen, die Material und Arbeitsart mit sich brachten. Auch innerhalb der einzelnen Kunst verlangte man nach Trennung der verschiedenen stofflichen Gebiete, so daß die naive Verbindung von Andachtsbild und Porträt, welche die Form des Epitaphs bedingte, als widerspruchsvoll erkannt wurde.

95) F. Mader: Loy Herings Epitaphien in Unterknöringen, Christl. K. 1904, 69. Jahrg. F. Mader: Loy Hering, München, 1905. Henner, Altfränkische Bilder, 1899, 1900, 1904. Über Loy Herings Beziehungen zu Eichstätt vgl. in Maders Monogr. S. 2 bis 5. Danach hat Loy Hering von etwa 1513 bis nach 1554 in Eichstätt gelebt. H. Graf. Ztschr. d. Münchener K.-Gew. V. 1886, S. 777. Repertorium XI u. XXX.

96) Auf handwerkliche Werke gehe ich in diesem Schlußkapitel nicht mehr ein. Genannt sei in St. Jakob (Lösch S. 31) das jüngste Gericht für Hans Murr († 1512) schon 1570, dann 1693 übermalt; dazu, mit demselben Todesjahr, das Epitaph für die Familie Gewandtschneider mit der Auferstehung. Stofflich interessiert hier die bei Epitaphien damals noch ungewöhnliche Todesallegorie, eine Anordnung von Schädel, Blumenkranz und Inschriftband: vanitas vanitatum et omnia vana. Auch ein 1480 entstandenes Straßburger Epitaph hatte eine Todesallegorie: Es „bestand aus einem viereckigen Stein mit drei Totenköpfen. Darüber war ein Gemälde, das auf einer Seite einen Engel mit einem Stundenglase, auf der anderen die Darstellung des Todes mit dem Schachspiel zeigte: Ich sag es dir, es ist daran, Du sollt tötlichen Schach matt han!" Leitschuh, Straßburg Seite 86.

I.

In Schäufeleins[97]) Epitaphien kann man diesen Vorgang verfolgen. Werken wie dem großen Wolgemutschen Marientod verwandt, geben sie den Stifterbildnissen geringe Bedeutung. Ohne Freude an der Beobachtung individueller Züge sind sie auf einer besonderen Staffel untergebracht, oder, in Übereinstimmung mit Albrecht Dürers Paumgartner-Altar, klein und bedeutungslos im vordersten Grunde aufgestellt, sodaß der Blick über sie hinwegsieht, wie über die Grasbüschel am Rande eines Bildes. Dafür nimmt Schäufelein inhaltlich gern auf die Bedeutung als Grabmal Bezug: Gruppen, in denen er ähnliche Probleme, wie sie Dürer nach dem zweiten venezianischen Aufenthalt beschäftigten, mit der Geschmeidigkeit seiner schwäbischen Überlieferung zu lösen scheint, indem er flau und weichlich die kubischen Schwierigkeiten verwischt, geben in leuchtenden, breit über weite Flächen verbreiteten Farben die Szene des Abschieds Christi von der Mutter (Epitaph der Anna Brigels, gest. 1515) oder die Beweinung vor dem Kreuz, oder (für Jörg Brigels, gest. 1521) die Krönung der Maria. (Alle in der Georgskirche zu Nördlingen.)

Bei Hans von Kulmbach sind die Formen härter und sorgsamer durchgebildet, aber auch er will — wonach Dürer so mühevoll rang — leicht und elegant wirken. Daher zieht er die Glieder in die Länge, spielt mit den Endigungen der faltigen Gewänder und sucht die scharfe Einzelarbeit durch konzentrierte Lichtwirkung zu mildern. Für die kleineren Stifterfiguren schafft er sich durch Engel die Verbindung mit der Hauptgruppe. (Krönung der Maria in Wien, Gem.-Gal. Nr. 1438.)

Als das vollendete Beispiel für die andere Entwicklungsrichtung, welche die Porträtfigur als gleichberechtigt in die Darstellung aufnimmt, ist Hans Holbeins am Anfang der zwanziger Jahre gemalte Madonna des Bürgermeisters Meyer im Großherzogl. Schloß zu Darmstadt zu nennen. Ihrem Gehalt nach aus dem alten Schutzmantelbild entstanden, bedeutet sie in der wunderbaren Vereinigung der Gottesmutter mit den sechs mittelalterlichen Gestalten die Vollendung der Bildform, die von der Epitaphienkunst geschaffen wurde.

Als Allegorie auf die Entsündigung der Menschheit durch Christi Opfertod steht Lucas Cranachs[98]) Altarbild der Stadtkirche zu Weimar in Beziehung zu den alten Blutkelterdarstellungen. Aber trotz des gedanklichen Aufwandes bekommt es seinen Wert durch die Gestalt Doktor Martin Luthers: wahrer und zwingender als die gelehrten Deutungen bringt das einfache Bildnis des Reformators die Größe und den Sinn des Protestantismus zum Ausdruck: in der Malerei hat die Porträtdarstellung das Erbe der Epitaphienkunst angetreten.

---

97) Schaffners Epitaphien sind in der Monographie des Grafen Pückler-Limpurg (bei Heitz, 1899) behandelt.

98) Als Werk Cranachs des Älteren möchte ich auch das Epitaph für Ursula Meienburg (1529), als solches Cranachs des Jüngeren das für Michael Maienburg (1555), die Auferweckung des Lazarus in Gegenwart der Reformatoren und der Familie Meienburg, beide Werke in der Blasien-Kirche zu Nordhausen, nicht unerwähnt lassen.

II.

Aus den plastischen Grabdenkmälern hat sich das Epitaph entwickelt. War es in der Malerei, die ihrem Wesen nach den monumentalen Aufgaben der Grabkunst widerspricht, nie zu einem abschließenden und aus sich heraus entwicklungsfähigen Typus gelangt, so ist die plastische Behandlungsart einheitlicher und darum auch lebensfähiger gewesen[99]). In Nürnberg erlebte die Epitaphienkunst ihre Vollendung in den Schöpfungen von Adam Kraft und Peter Vischer.

Adam Kraft hatte sich mit den sieben Stationen der Kreuztragung einen festen Stil erarbeitet, der in seiner Nebeneinanderreihung gedrungener Figuren die einfachste Komposition brachte und die bestimmte Herausbildung der Einzelgestalt als entscheidend betonte.

Seine Epitaphien[100]) sind später entstanden, als er, hindurchgegangen durch eine Zeit, da er brüchige Falten und gebogene Gebärden liebte, den gedrungenen Stil seiner Anfangsjahre mit reichem, ornamental wirkungsvollem Schwung zu beleben vermochte und immer verinnerlichter die Ausdruckskraft seiner Köpfe durch Einfachheit und Konzentration zu steigern begann. So vereinigen sie, wie es der Sinn des Epitaphs bedingt, dekorative Anordnung und inneren Gehalt.

Die Pergerstörfferische Gedächtnistafel in der Frauenkirche zu Nürnberg, zwischen 1498 und 1499 gestiftet, bringt in reicher, oben durch einen Baldachin zusammengeschlossener Ornamentik die Gnadenmutter, über deren Haupt Engel die Krone tragen. Zwei andere halten schwebend die rundgebogenen Falten des Mantels, unter dem links die typischen Vertreter der Christenheit, rechts die Angehörigen der Pergerstörfferschen Familie knieen. Die Mittellinie wird unten durch das Postament der Maria betont.

Um 1500 entstand das Rebecksche Epitaph derselben Kirche mit der Krönung der Maria, dessen Anordnung der Veit Stoßschen Schnitzerei im Germanischen Museum verwandt ist[101]). Im Schutzmantelbild wurde die Gliederung der Komposition durch den Unterschied der scharf herausgebildeten Falten bei der Madonna und den Engeln und der weicheren Gewandbehandlung bei den kleinen Gestalten unter dem Muttergottesmantel bestimmt: hier faßt die einheitliche Durchbildung die Kompositionsgruppe fest zusammen, trotzdem die Zacken und Spiralen der Falten im einzelnen viel unruhiger gegeben sind.

99) Für Augsburg gibt die Schrödersche Arbeit die Übersicht über die Werke der Renaissance. Über die Fuggergrabdenkmäler (Abb. in Riehls Augsburg S. 78 u. 79), zu denen Dürer das Diptychon der Philisterschlacht und Auferstehung entworfen hatte (Berlin und Albertina), vgl. Vischers Studien S. 583 fg. Von Graf (Ztschr. d. Kg. V. München, 1886, S. 77 f.) u. Mader, (S. 35 fg.) werden alle vier Reliefs Loy Hering zugewiesen. Über Hans Daucher: neben Bodes Aufsatz 1887 im VIII. Bd. des preuß. Jahrbuchs, G. Habich in Helbings Monatsberichten III, 1903 mit Abb. von Grabsteinen u. Wiegands Monographie 1903.

100) Über das Schreyersche Grabdenkmal an St. Sebald vergl. Gümbel, Rep. 1892 und (mit den Abbildungen) die letzte eingehende Untersuchung in Dauns Monographie.

101) Dauns Veit Stoß-Monographie. In großer Abb. in der Dehio-Bezoldschen Publikation deutscher Skulpturen in Wasmuths Verlag 1906 11. Liefg. Diesem Relief entspricht das rundgebogene Fichtenholz-Epitaph für Konrad und Katharina Imhoff im Nationalmuseum zu München. (Todesdaten 1486 u. 1494 Daun, Veit Stoß 1903). Abb. im VI. Katalog-Band S. XXIV. Beschreibung S. 43 Nr. 679, S. 42 u. 43 mit Abb. Fig. 20.

Das Landauer Grabmal der Ägidienkirche (1503 vollendet) bringt die drei Figuren der Krönung als gesonderte Gruppe, indem die architektonische Anordnung das Relief in drei Teile zerlegt. Unten setzt sich diese Gliederung fort: in der Mitte sind singende und musizierende Engel, links kniet die Christenheit des Peterstorff-Epitaphs, rechts eine Gruppe von Stifterfiguren, fein beobachtet mit ihrer eigentümlich zurückgeworfenen, stolzen und zuversichtlichen Kopfhaltung; leider sind sie schlecht erhalten

In den ein wenig konventionellen Erztafeln Peter Vischers[102]) erhielt die Stifterfigur wieder größere Bedeutung. Am meisten im Zusammenhang mit gotischer Tradition steht noch das Relief auf der Vorderseite des Grabmals für Friedrich Casimir im Dom zu Krakau, das den von St. Stanislaus und St. Pietrovin geleiteten Cardinal im Gebet vor der Madonna abbildet (1500), und in der Schloßkirche zu Wittenberg das Gedenkbild Henning Godens (1521) mit der Krönung Mariä[103]). Die Rundbogenumrahmung leitet perspektivisch in die Hauptdarstellung über, vor ihr kniet der Stifter, rechts drängen sich musizierende Engel vor.

In dem perspektivischen Architekturhintergrund und den gewandten Renaissanceformen zeigt die Tuchersche Tafel im Regensburger Dom (Todesjahr 1521) und die entsprechenden Tafeln im Münchener Nationalmuseum und im Erfurter Dom, wie das humanistische Stilideal sich immer reiner und gefälliger ausbildete. Nach Dauns Darlegung ist die Begegnung mit dem kananitischen Weibe dargestellt. Der Stifter ist bei diesen mehrmals gegossenen Tafeln weggelassen. Für die Person des Stifters ist die Erztafel des Anton Kreß († 1513) in St. Lorenz zu Nürnberg hergestellt, deren Gegenstück Hans Vischer für Hektor Poemer († 1541) arbeitete, ohne die zarte und graziöse Arbeit der Kreß'schen Platte erreichen zu können. In Renaissancenischen knieen die Prälaten vor dem Altar; aus dem Gekreuzigten, der früher die Anordnung des Bildes bestimmt hätte, ist ein kleines Kruzifix geworden; das Verhältnis der beiden Darstellungselemente hat sich zu Gunsten der Bildnisfigur umgedreht.

III.

Damit ist das Renaissance-Epitaph ausgebildet: die Malerei schafft nur noch selten Gedächtnistafeln, die Plastik kehrt zu der Aufgabe zurück, der die Grabkunst ihre Entstehung verdankt. Immer häufiger werden die Reliefs mit dem Brustbild des Verstorbenen[104]) und neben Werken, die büstenartig die obere Hälfte eines Grabsteins bringen, entwickelt sich als maßgebender Typus die Vollgestalt des vor dem Kruzifix Knieenden.

102) Die Vischer-Literatur ist zusammengefaßt in Th. Hampes Ausgabe der Nürnberger Ratsverlässe B. I. Anm. S. 50 u. 51. Auf fragliche Werke, wie das der Ellwanger Stiftskirche für Johann von Hirschheim († 1460) und Albrecht von Rechberg († 1502) mit der Pietà bin ich nicht eingegangen. Hierzu Bergau, Kunstchronik XIV, S. 15 und Paulus, Württembergische Kunstdenkm. III, S. 125.

103) Wiederholung im Dom zu Erfurt. Abguß im German. Museum.

104) Im Augsburger Domkreuzgang für Adolf Occo (gest. 1503). Riehl, Augsburg S. 74 und Abb. S. 73.

Diesem Typus hat für Franken Loy Hering die vollendete Form gegeben. Freilich erreichte er das nur dadurch, daß er die heilige Darstellung zurückdrängte und der Gestalt des Stifters monumentale Bedeutung verlieh. Zu dieser Vereinigung fast rundplastisch herausgearbeiteter Figuren brauchte er eine reiche Umrahmung, und diese architektonische Auffassung des Epitaphs bedeutet die entscheidende

Abb. 13. **Epitaph der Markgrafen Friedrich und Georg von Brandenburg** (gest. 1539 und 1543) **von Loy Hering in der Klosterkirche zu Heilsbronn.**

Neuerung der Renaissance. Hierfür ist sein Epitaph der Markgrafen Friedrich und Georg von Brandenburg in der Heilsbronner Klosterkirche[105]) das deutlichste Beispiel. Der Kruzifixus, dessen Formen uns von Peuerleins Grab-

105) Mader, S. 86 u. 87 mit Abbildung. Die Abbildung wurde uns aus Maders Werk vom Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst überlassen. Als „unbekannter Meister der Oberdeutschen Kunst" vom klassischen Skulpturenschatz, Nr. 280, gebracht.

stein des Bischofs von Reichenau in Eichstätt bekannt sind, ist zurückgeschoben; streng symmetrisch steht er in der Mitte und die kassetierte Apsis trägt dazu bei, ihn für das Auge entfernt erscheinen zu lassen. Ganz vorn zu beiden Seiten knieen die Markgrafen, der Eindruck ihrer Lebendigkeit und unmittelbaren Nähe wird dadurch verstärkt, daß ihre Füße über den Rahmen hinausgehen, der die Gruppe umspannt. So wird eine Tiefenwirkung erreicht, und indem der verkleinerte Christus aus der Nähe der knieenden Ritter entfernt wird, erscheint er höher und beherrscht die Komposition.

Solche architektonische Denkmale im Inneren der Kirche hatten nur Sinn bei fürstlichen Epitaphien. Das stetige Anwachsen der Städte verlangte an den für das fränkische Kunstschaffen entscheidenden Plätzen das Verlegen der Friedhöfe vor die Stadt, sodaß auch am Äußeren der Kirche ein Anbringen von Gedächtniszeichen sinnlos wurde[106]). Nur in den Kreuzgängen der Klostergeistlichkeit blieb die alte Form, und in kleinen Städten erhielt sie sich mitunter bis ins achtzehnte Jahrhundert hinein, den Handwerkern überlassen und meist ohne künstlerische Bedeutung.

Im Innern der größeren Kirchen blieb nur das Prunkgrab der Spätrenaissance, das in reichem Aufbau die ganze Wand bedeckt, und aus dem das mit Todesallegorien überhäufte Barockgrabmal entstand: Vielfach ein Wandgrab mit Kronos, der den Sargdeckel schließt, oder eine ähnliche allegorische Gruppierung, die Putten und Tugenden reichliche Gelegenheit zu pathetischen Schmerzensäußerungen gewährt.

Dann löste sich auch beim Fürstendenkmal die Verbindung mit dem kirchlichen Gedanken immer mehr: die Kirche ist nicht mehr der entscheidende Versammlungsort der Gemeinde und bildet die alten Formen der Grabsteine und Epitaphien nur noch für die hohen Geistlichen weiter, der Held gehört unter die Augen der Menge auf die Märkte und Plätze, und in einem völlig anderen Sinne bekommt nun das Denkmal von neuem seine Verbindung mit der Architektur.

IV.

So ist in der Renaissancezeit in zwei Gebiete geteilt worden, was sich Albrecht Dürer als doppelte Aufgabe der Malerei überlegt hatte: „die Kunst des Malens wird gebraucht im Dienste der Kirchen und dadurch angezeigt das Leiden Christi, behält auch die Gestalt des Menschen nach ihrem Absterben".[107])

Wie bedeutungslos die kleinen Stifter auch anfangs am Rande der heiligen Bilder erschienen: nicht dem religiösen Gehalt, sondern der Verbindung mit dem Bildnis verdankt die Epitaphienkunst ihre Entwicklung. Denn die innere Einheit bekommt sie nicht durch einen gleichmäßigen Ausbildungsgang des Stofflichen, obwohl der allgemeine Wandel der Anschauungen auch hier zum Ausdruck kommt.

Wir können am Schlusse der Arbeit auf eine wechselvolle Reihe von Darstellungen innerhalb der fränkischen Epitaphienkunst zurückschauen, der die Entwicklung in anderen Gegenden entspricht.

106) Hilpert (St. Lorenz) teilt mit, daß 1518 das Begraben um diese Kirche abgeschafft wurde, wofür die Gemeinde den St. Rochus-Gottesacker anlegte.

107) Lange-Fuhse: Dürers schriftlicher Nachlaß S. 297.

Zuerst steht das Bild des Schmerzensmannes im Vordergrund, dann verlangt man nach dramatischer Belebung und bestellt sich Szenen der Passion, oder man wandelt die Schmerzensmanndarstellung in die figurenreiche Gregorsmesse um. Gleichzeitig bekommt die Madonna erhöhte Bedeutsamkeit: Berthold Landauer findet zuerst die bestimmte Form, unter seinen Schülern werden die belebten Szenen der Geburt Christi und des Todes Mariä besonders beliebt. Diese Stoffe bleiben für die kommende Zeit. Man sucht sie durch allegorische Ausdeutung zu bereichern, bis endlich, als die Plastik wieder Bedeutung gewinnt, die malerische Auffassungsart zurücktritt. Nun wird die Göttlichkeit Christi und der Madonna in symbolischer Erscheinung erfaßt: für Christus wird die Darstellung des Gekreuzigten, für die Madonna die Szene der Krönung allgemein gültig und in schematisch festgelegter Form wiederholt.

Damit hat die Plastik die Malerei wieder verdrängt, die, ohne einen festen Stil zu finden, die Denkmalskunst hatte bestimmen wollen. Aber sogleich verliert die Plastik ihre erfinderische Quelle und verfällt dem gedankenlos wiederholenden Handwerk.

Entscheidend zur Begründung dieses Entwicklungsganges ist der Umstand, daß die mittelalterliche Kunst im Dienste der Auftraggeber steht: die Epitaphienbildnerei hat nicht die einheitlich in ihrem Lehrgebäude geschlossene Macht der Kirche hinter sich, sondern die unübersehbare, für uns Heutige in ihren verschiedenen Motiven unerkennbare Menge der einzelnen Besteller. Sie ist das erste Betätigungsfeld für die Kunst des Publikums, welche die Kunst der Kirche ablöste.

Was wir für die gesellschaftliche Gesamtheit als Inhalt des späten Mittelalters erkennen können: den Kampf des Einzelnen um die freie Ausdruckskraft seiner Persönlichkeit, gibt ihr neben den vielen, mit anderen Schaffensgebieten gleichen Motiven den einheitlichen Charakter und die auch für Probleme unserer Zeit lebendige Bedeutung.

BEITRÄGE ZUR GESCHICHTE DES BILDNISSES.

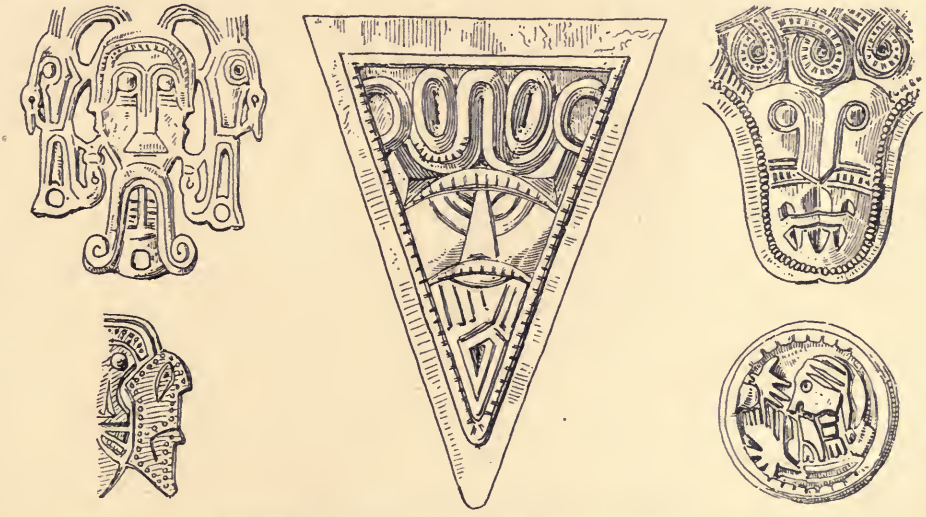
VON GUSTAV VON BEZOLD.

(Fortsetzung.)

(Mit 7 Tafeln.)

Bildnisse des frühen Mittelalters.

Als die Germanen das Erbe der Römer antraten stand ihre Kunst auf einer Entwicklungsstufe, welche eine genaue Naturbeobachtung ausschloß. Organische Wesen kamen nur in strenger ornamentaler Stilisierung zur Darstellung. Auf Schmuckgegenständen und auf dekorierten Geräten geht die Stilisierung so weit, daß sogar der organische Zusammenhang der Teile aufgelöst oder fast bis zur Unkenntlichkeit umgestaltet wird. Die Textfigur gibt einige Beispiele ornamental umgestalteter Köpfe aus Grabfunden der merowingischen Zeit. Die Berührung mit der spätantiken Kunst erfolgte zu einer Zeit, als diese selbst gealtert und in Auflösung begriffen war. Auch hier war an Stelle der eigenen Beobachtung mehr und mehr eine schematische Stilisierung getreten. Es soll nicht verkannt werden,



Ornamental stilisierte Köpfe aus merowingischer Zeit.

daß in den großen Mosaikbildern der Kirchen noch hoher Ernst und Würde walten, aber das, worauf es uns hier ankommt, die Fähigkeit zu individualisieren, war bis auf geringe Reste geschwunden. Die byzantinische Kunst, in der sich die antike Tradition noch Jahrhunderte hindurch erhält und auslebt, zeigt in ihrem langen Verlauf manche Schwankungen, es wechseln mit Epochen des Niedergangs solche

des Aufschwungs und ein von Geschlecht zu Geschlecht vererbtes technisches Können hält die äußerste Rohheit fern. Die ersten Kunstregungen der Germanen, sobald sie über das rein Dekorative des Kunstgewerbes hinausgingen, vollziehen sich im Anschluß an die byzantinische Kunst. Daneben fanden direkte Anleihen von der klassischen Antike statt. Aber bei aller Abhängigkeit von den Vorbildern zeigen sich schon sehr früh die ersten Ansätze einer selbständigen abendländischen Kunst.

Eigene Beobachtungen muß man im voraus beim Bildnis erwarten, aber die Künstler sind nicht rückhaltslos an die Natur herangetreten, die nachzubilden ihr Können nicht ausreichte, sondern sie suchten in ein nach fremdem Vorbild gezeichnetes Gesicht die individuellen Züge der Person hineinzutragen. Die Ansprüche waren Jahrhunderte lang bescheiden; zu vollem individuellen Dasein durchgebildete Köpfe sind vor dem 13. Jahrhundert kaum entstanden.

Bei den germanischen Völkern sind die Münzbilder die frühesten Darstellungen, welche zu bestimmten Persönlichkeiten in Beziehung stehen. Wir haben schon gesehen (S. 39), daß die Ostgoten einfach die Köpfe römischer Kaiser herübernahmen. Der byzantinische Typus herrscht auch in den Münzen der anderen germanischen Reiche. Auf den Münzen der späteren Westgoten, z. B. des **Recared** (586—601) Taf. IV. und des **Egica** (687—700) (Taf. IV), ist das byzantinische Frontbild völlig zum ornamentalen Schema geworden, es ist nur Hoheitszeichen ohne allen Porträtcharakter.

Etwas höher als die westgotischen Münzen stehen die langobardischen; sie sind wenigstens nicht ganz unorganisch, aber Bildniswert kommt ihnen nicht zu. Das Profilbild eines unbekannten Fürsten aus der Mitte des siebenten Jahrhunderts sowie die Frontbilder von **Arrigis** (758—787), **Grimwald III.** (787 bis 806) und **Sighard** (832—839) tragen ihre byzantinische Abkunft deutlich zur Schau. Das erste hat noch ein mäßiges Relief, die drei anderen sind im Grunde nur Zeichnungen mit erhabenen Linien.

Bei den Franken herrscht das Profilbild vor. Die Arbeit ist sehr roh, der byzantinische Typus löst sich auf; aber bei aller Rohheit wird ein geringes Relief beibehalten, die Bilder sind nicht so rein zeichnerisch, wie die langobardischen. Als Beispiele mögen zwei unbekannte Merowinger, **Sigebert III.** (645—657) und aus karolingischer Zeit **Ludwig der Fromme** (814—840) genügen. Sie unterscheiden sich von den westgotischen und langobardischen Münzbildern durch eine weniger schematische Stilisierung, es sind wirkliche Darstellungen von Menschen, wenn auch äußerst primitive.

In der karolingischen Zeit stellt sich das Bestreben, die Züge bestimmter Personen im Bild wiederzugeben ein. Die wichtigste Quelle, die monumentale Malerei versagt vollständig, das Bild Karls des Großen im Lateran ist so überarbeitet, daß es nicht mehr in Betracht kommt. Dagegen ist in den Miniaturen wertvolles Material erhalten. Kemmerich hat in seiner eingehenden Studie über die frühmittelalterliche Porträtmalerei in Deutschland den ersten Anfängen des Porträts bei den Deutschen nachgespürt und den wichtigen Nachweis erbracht, daß die Fähigkeit, eine Person porträtmäßig darzustellen in karolingischer Zeit wenigstens in Anfängen vorhanden war. Er führt den Nachweis an den Bildnissen Karls des Kahlen, welche allerdings eine gewisse Übereinstimmung zeigen, aber eine feste Erfassung des indi-

viduell Besonderen fehlt durchaus. Was ich oben vom Hineintragen individueller Züge in traditionelle Typen gesagt habe, gilt insbesondere von diesen Bildnissen. Die Bilder sind nach Komposition und Einzelformen byzantinisch. Das konnte nicht anders sein. Der Übergang von der ornamentalen Gestaltung organischer Wesen, wie sie in der merowingischen Malerei herrschend war, zu realistischer Darstellung konnte sich nur im Anschluß an eine überlegene fremde Kunstweise vollziehen und das war die byzantinische. Sie besaß, was man erstrebte. Die byzantinischen Gestalten, so beengend uns ihre stilistische Gebundenheit erscheint, mußten dem erwachenden Auge der Karolinger als volle Darstellungen der Wirklichkeit erscheinen. Man hatte das, was sie an Realismus enthielten, übersehen, solange das Auge für die Erfassung der organischen Form noch nicht reif war, und solange die Hand ihren eigenen, vom inneren Schauen vorgezeichneten Weg ging, nun nahm man es wahr und schloß sich ihm im eigenen Kunstschaffen rückhaltslos an. Der Anschluß ist ein sehr enger, wir haben karolingische Elfenbeinskulpturen jahrzehntelang für byzantinisch gehalten und noch vermögen wir die Grenzen nicht scharf zu ziehen, aber zu vollem Aufgehen in byzantinischer Kunstweise hat er doch nicht geführt. Sobald man die wirkliche Erscheinung des Menschen künstlerisch wiederzugeben suchte, war man auf eigene Beobachtung von Bewegungen und Formen angewiesen. Sie ist noch nicht intensiv und auf dem Wege vom Auge durch die Hand auf das Bild geht vieles verloren, aber sie führt notwendig zu einer leichten Modifikation des Stils. So erscheint die karolingische Kunst dem rückwärts gewandten Blick als ein später Ausläufer der byzantinischen, dem vorwärts gerichteten als Keim einer neuen Kunst, der romanischen. Allein der beginnende Realismus bei den Franken stützt sich nicht einzig auf die byzantinische Kunst, er sucht Hilfe wo er sie findet, auch bei der klassischen Antike.

Sehen wir genau zu, was auf den Bildnissen Karls des Kahlen porträtmäßig ist, so bleibt wenig. Schon die allgemeine Form des Gesichts ist nicht individuell, die einzelnen Merkmale, ein volles, bartloses Kinn, ein schmaler Schnurrbart, ein starker Hals finden sich zwar auf mehreren Bildern, aber sie sind nur oberflächlich angedeutet und stimmen auf den verschiedenen Bildern nicht genau überein. Als wirkliche Porträts, die eine objektiv deutliche Anschauung einer Person geben, können diese Bilder noch nicht gelten; anderseits beweisen sie aber, daß nun doch die Beobachtung individueller Form eingetreten ist. Die Anfänge des Porträts sind gegeben. Mehr als zweihundert Jahre mußten vergehen, bis sie zu voller Entfaltung kamen.

Das germanische Museum besitzt keine karolingischen Miniaturen, welche für die Geschichte des Bildnisses in Betracht kämen. Von der bekannten Reiterfigur des Musée Carnavalet in Paris haben wir einen Gipsabguß. Sie gilt allgemein als ein Bild **Karls des Großen**. Die Benennung stützt sich nur auf eine unsichere Tradition, sie läßt sich nicht begründen und würde besser aufgegeben. Daß sie einen karolingischen Herrscher darstellt, steht fest, zu einer sicheren Benennung fehlen die Unterlagen. Wollte jemand in ihr Karl den Kahlen erblicken, so ließe sich, soferne man sich mit den oben angegebenen Merkmalen begnügt, kaum sehr viel dagegen einwenden, aber zwingend sind die Analogien keineswegs. In der Bildung des Gesichts wird das Individuelle von dem stilistisch Bedingten überwogen. Das gilt

besonders von der Stirne und den Augen, welche hoch liegen und froschartig herausgetrieben sind; im Schnitt des Mundes, in der Gestaltung des Kinns mag man den Versuch, ein bestimmtes Vorbild wiederzugeben, vermuten, vergleichen wir aber

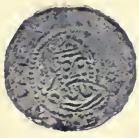
Reiterstatue im Musée Carnavalet zu Paris.

andere karolingische Skulpturen, z. B den Elfenbeindeckel mit der Darstellung eines Bischofs in der Bibliothek zu Frankfurt, so werden wir zur Vorsicht gemahnt, denn dieser Kopf, der kaum als Bildnis aufzufassen ist, ist weit sorgfältiger und naturwahrer durchgebildet.

Den Münzbildern kommt in karolingischer Zeit, ja im ganzen Mittelalter kein großer Bildniswert zu. Sie können hier kurz behandelt werden. In der über-
Taf. VII. wiegenden Mehrzahl ist, wie die Zusammenstellung auf Tafel VII zeigt, irgend welche Ähnlichkeit gar nicht angestrebt. Sie sind zum Teil Frontbilder, zum Teil Profilbilder. Die Frontbilder sind ausnahmslos schematisch, selbst noch bei Rudolf von Habsburg in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts. So können sie als ikonographische Quelle nicht anerkannt werden. Unter den Profilbildern Heinrich II. ragen die einiger Regensburger Denare durch sorgfältige Behandlung des Kopfes hervor. Vergleicht man sie mit den Miniaturen, namentlich mit Fol. 11a des Münchener Codex Clm. 60, so wird man ihnen Bildniswert nicht absprechen.

Heinrich II.

Siegfried von Mainz.



Egbert von Meißen.

Friedrich I.

Konrad III.

Friedrich I.

Friedrich II.

Philipp.

König Heinrich.

Friedrich II.

Richard von Cornwallis.

Rudolf von Habsburg.

Beiträge zur Geschichte des Bildnisses. Tafel VII.

Etwas hart, aber vortrefflich geschnitten sind die Augustalen **Friedrich II.** Sie gehen direkt auf antike Vorbilder zurück. Wie weit das Profil lebenswahr ist, kann ich hier nicht feststellen. Auf der Silbermünze, die nach den Augustalen gearbeitet ist, ist es willkürlich verändert.

Neben die Münzbilder treten von den Karolingern an die Siegelbilder der Könige und Kaiser. Kaiser Wilhelm II. hat dem germanischen Museum an seinem fünfzigjährigen Stiftungsfeste die von Geheimrat Poße in Dresden gefertigten galvanoplastischen Nachbildungen der sämtlichen deutschen Kaisersiegel gestiftet. Diese bedeutende Quelle ist nach kunstgeschichtlicher Richtung noch wenig ausgebeutet. Da die große Publikation von Poße noch aussteht, muß ich mir bei der Benützung der Sammlung einige Zurückhaltung auferlegen. Es ist ja auch nicht meine Aufgabe, eine Ikonographie der deutschen Kaiser zu geben. Die Siegelbilder haben den großen Vorzug, daß sie zu Lebzeiten der Kaiser und in deren Nähe gefertigt sind. Das sagt nicht unmittelbar, daß sie als besonders ähnliche Bildnisse zu gelten haben, wohl aber geben sie darüber Aufschluß, welche Anforderungen an die Ähnlichkeit man zu verschiedenen Zeiten stellte. Ihre Größe und sorgfältige Ausführung verleiht ihnen eine Bedeutung, welche weit über die der Münzbilder hinausgeht. Die Benützung der Siegelbilder der Kaiser wird dadurch erschwert, daß die Abdrücke großenteils stumpf geworden oder sonst beschädigt sind. Frontbilder haben unter der Abnützung stärker gelitten als Profilbilder.

Die merowingischen Könige siegelten mit Ringen, welche für sie geschnitten waren. Der Ring **Childerich I.** trug das Frontbild des Königs mit gescheiteltem, langem, geflochtenen Haar und mit der Lanze. Der Typus ist byzantinischen Münzen entnommen. Die Ausführung war roh und trug nur im ganzen der fränkischen Haartracht Rechnung, während das Gesicht schematisch dargestellt war, ohne individuelle Züge. Ein Ring in der Bibliothèque nationale in Paris zeigt einen bärtigen Kopf mit langen Haaren und den Buchstaben S R. (Sigebertus Rex?) Ob Racnethramnus, dessen Ring ein ähnliches Bild zeigt, dem königlichen Hause angehörte, ist ungewiß. Köpfe in Frontansicht mit langen Haaren zeigen auch die Siegel anderer merowingischer Könige, wie **Childebert III., Chilperich II., Chlodwig III.,** welche bei Le Normant, Trésor de numismatique, Sceaux des rois et reines de France Pl. I. abgebildet sind. So mangelhaft diese Köpfe sind, die Könige siegelten mit ihrem eigenen Bilde, wie sie ihr eigenes Bild auf ihre Münzen prägten. Die Ringe Privater trugen bildliche Darstellungen, Ornamente oder Schriftzeichen, zuweilen waren antike Gemmen eingesetzt. Der Gebrauch antiker Gemmen zum Siegeln wurde unter den Karolingern auch von den Königen angenommen. Daneben tritt aber schon früh das Bild der Herrscher wieder in seine Rechte und es tritt in seine Rechte mit ganz anderen Ansprüchen an die Auffassung und Wiedergabe der Wirklichkeit. Allein es ist fraglich, wie weit die Stempel für die Könige neu gefertigt, wie weit antike Gemmen mit den Köpfen römischer Kaiser verwendet wurden. Die Frage wird für die ersten Karolinger allgemein dahin beantwortet, daß antike Gemmen in Gebrauch waren. Sie bedarf indes der Nachprüfung, die Siegel müssen genau auf ihre stilistischen Merkmale geprüft werden. Die Stempel sind bis auf einen, die Gemme **Lothar II.** im Lotharkreuz in Aachen, nicht erhalten, die Untersuchung kann nur noch an den Abdrücken gemacht werden, die alle mehr oder weniger ge-

litten haben. Mir stehen nicht einmal diese, sondern die galvanoplastischen Nachbildungen Poßes zur Verfügung. So sorgfältig sie gemacht sind, können sie doch die Originale nicht ganz ersetzen. Dagegen bietet die Sammlung die Möglichkeit, die ganze Reihe unmittelbar zu vergleichen. Die Frage der Echtheit der Siegel zu prüfen liegt nicht in meiner Aufgabe, sie kann nur an den Originalen geprüft werden. Das ist von Poße u. A. geschehen, die sicher kompetenter sind, als ich. Zunächst fragt es sich, aus welchem Material die Stempel gefertigt sind. Soweit antike, geschnittene Steine in Verwendung waren, wurden sie mit einer Metallfassung versehen, welche die Inschrift trug. Auch einige der Stempel, deren Ursprung näher zu untersuchen ist, sind aus den gleichen Materialien, Stein in Metallfassung, hergestellt. Zweifellos von Metall waren die Matrizen für Bleibullen. Viele Siegel zeigen oben den Abdruck eines Ringes oder einer Öse. Eine solche kann an dem Stempel nur angebracht sein, wenn er eine Metallfassung hat, oder ganz von Metall ist. Daß die Öse mit dem Stempel aus einem Stein geschnitten sei, ist unwahrscheinlich; ist sie vorhanden, so ist anzunehmen, daß der Stempel von Metall ist oder eine Metallfassung hat. Die Fassung wird im allgemeinen als Rand erscheinen, aber es ist auch möglich, daß sie nicht über die Fläche der Platte vortritt. In solchen Fällen ist eine Entscheidung über das Material des Stempels kaum möglich, umsoweniger, als die Abdrücke gewöhnlich stumpf sind. Darf aber in karolingischer Zeit überhaupt die Fähigkeit, Bilder in Stein zu schneiden vorausgesetzt werden? Die Frage darf wohl bejaht werden. Der technisch hohe Stand der Elfenbeinskulptur läßt mit Sicherheit annehmen, daß auch andere Zweige der Glyptik nicht völlig darniederlagen. Auch gestatten die Siegelstempel der Ottonen, von welchen wenigstens einige aus Stein waren, den Rückschluß, daß man auch in karolingischer Zeit in Stein schneiden konnte.

Die Stempel der späteren Karolinger sind mit einer oder zwei Ausnahmen fränkische Originalarbeiten. Es ist z. B. ausgeschlossen, daß Karl der Dicke gleich drei ähnliche, antike Gemmen gehabt habe, mit welchen er in den Jahren 880, 882 und 887 gesiegelt hat. Auch der Raum, welchen das Bild auf der Platte einnimmt, beweist den fränkischen Ursprung. Auf allen dreien ist die Inschrift auf der Platte selbst angebracht, die Fläche der antiken Gemme wird fast ganz durch das Bild ausgefüllt. Der Typus ist nicht der der antiken Gemmen, sondern der der antiken Münzen — Kopf mit Lorbeerkranz und Umschrift oder Brustbild mit Lanze und Schild. Diese Stempel können nur für die Herrscher, deren Namen sie tragen in karolingischer Zeit gefertigt sein. Sie sind technisch nicht schlechter, sondern eher besser gearbeitet, als die antiken Münzen vom vierten Jahrhundert an, aber sie entsprechen stilistisch keiner Zeit der antiken Stempelschneidekunst.

Die Stempel Ludwig des Frommen, Lothar II. im Lotharkreuz zu Aachen und Ludwig des Deutschen von 831 gelten als antike Gemmen. Über die Siegel der ersten Karolinger von Pippin bis zu Ludwig des Frommen handelt ausführlich Th. Sickel, Lehre von den Urkunden der ersten Karolinger S. 347 ff. Die Siegel Ludwig des Frommen sind S. 352—354 besprochen, die Siegelplatte Lothar II. S. 346 Note 13.

Taf. VIII. Von **Ludwig dem Frommen** gibt es zwei Siegel. Das eine ist von 814—833 und von 836—840 in Gebrauch, das zweite von 833—836; beide sind Gemmen-

Ludwig der Fromme.

Ludwig der Deutsche.

Karlmann.

Karl der Dicke.

Karl der Dicke.

Arnulf.

Beiträge zur Geschichte des Bildnisses. Tafel VIII.

Ludwig das Kind.

Konrad I.

Heinrich I.

Heinrich I.

Otto I.

Otto III.

Beiträge zur Geschichte des Bildnisses. Tafel IX.

siegel mit Metallfassung, beide zeigen einen nach links gewandten Profilkopf mit Lorbeerkranz und Ansatz des Mantels. Der erste Stempel ist weitaus besser als der zweite. Ist ein römischer Kaiser dargestellt, so kann es nur ein Oströmer aus später Zeit sein. Ich will das nicht unbedingt bestreiten, aber der Vergleich mit byzantinischen und karolingischen Elfenbeinskulpturen weist doch viel mehr auf eine fränkische als auf eine byzantinische Arbeit. Auch die Form des Kopfes und die Barttracht spricht für fränkischen Ursprung. Zweifellos fränkisch und eine ziemlich geringe Arbeit ist der zweite Stempel. Ebenso muß ich die Siegelplatte **Lothar II.** für fränkisch erklären. Wäre es eine antike Arbeit, so müßte sie aus dem späteren dritten Jahrhundert sein. Aber so gering man die Kunst dieser Zeit einschätzen mag, so hätte doch ein antiker Steinschneider den Kopf niemals so ungeschickt in den Raum gesetzt und die Fläche mehr ausgefüllt. Es ist augenscheinlich, daß hier mit Absicht Raum für die Umschrift gelassen ist. Auch der Stil des Kopfes spricht bestimmt für fränkischen Ursprung. Die Platte erscheint mir als Nachahmung der antiken Gemme, mit welcher Lothar II. am 13. April 862 gesiegelt hat und welche die gleiche ist, wie die Lothar I. auf einer Urkunde vom 21. Mai 843. Soweit die beiden stumpfen Abdrücke ein Urteil gestatten, ist es ein Bild Gordianus III. Weniger bestimmt ist mein Urteil über das Siegel **Ludwig des Deutschen** (18. August 831). Auch hier sprechen die stilistischen Merkmale und der Umstand, daß die Umschrift in den Grund der Gemme graviert ist, stark für karolingisch-fränkischen Ursprung, aber es ist nicht ganz ausgeschlossen, daß wir eine byzantinische Arbeit des sechsten Jahrhunderts vor uns haben.

Wenn ich im folgenden die vier Siegel als fränkisch betrachte, bin ich mir bewußt, daß die Frage noch nicht vollständig entschieden ist.

Bei der Prüfung der karolingischen Siegel auf ihren Bildniswert ist zu berücksichtigen, daß es die Anfänge der Wirklichkeit nachstrebender Darstellungen menschlicher Köpfe bei den Franken sind, welche sich notwendig unter starker Anlehnung an fremde Vorbilder vollziehen. Der Künstler, der noch in der Nachahmung befangen ist, kann nur wenig von eigener Beobachtung zugeben. So ist in den Köpfen **Ludwig des Frommen, Ludwig des Deutschen** und **Lothar II.** eine unmittelbar auffallende Individualisierung nicht wahrzunehmen. Auch auf dem Wege der Vergleichung mit anderen Bildnissen ist nicht weit zu kommen. Material liegt für Ludwig den Frommen und Ludwig den Deutschen vor, aber es ist unzureichend. Die auf Tafel IV abgebildete Münze Ludwig des Frommen ist so roh, daß sie zur Vergleichung kaum herangezogen werden kann. Das Bild Ludwig des Frommen in der Wiener Handschrift des Hrabanus Maurus (Jahrbuch der k. k. Kunstsammlungen XIII. S. 9) stimmt mit unserem Kopfe nur wenig überein. Es ist ein Repräsentationsbild nach einer spätantiken Vorlage, bei welchem die Nachahmung völlig überwiegt. Von **Ludwig dem Deutschen** ist außer der Urkunde von 831, deren Siegel den Typus der byzantinischen Münzen des sechsten Jahrhunderts nachahmt, ein zweites Siegel an einer Urkunde von 874, das ebenfalls von einem Originalstempel abgedrückt ist, es ist das Bild eines jugendlichen Herrschers mit entblößter Schulter, über welcher der Mantel geschlossen ist. Der Typus kommt zuerst unter den Antoninen auf. Hier ist der Herrscher mit Schild und Lanze dargestellt. Irgend welcher Bildniswert kommt dem Stempel

nicht zu, er stimmt mit dem älteren nicht überein und kann noch weniger als Porträt gelten als jener. Bemerkenswert ist, daß der Reliefstil in dem Siegel von 874 weit freier geworden ist als in dem älteren. Für Lothar II. fehlt alles Vergleichsmaterial.

Den Siegeln der folgenden Herrscher liegen römische Münzen früherer Epochen, des zweiten und dritten Jahrhunderts zugrunde, die Köpfe sind größer als bisher, die Behandlung sicherer.

An einer Urkunde **Karlmanns** vom 3. Dezember 878 ist ein Originalsiegel. Leider ist der Abdruck sehr stumpf. Der Kopf sieht sehr individuell aus, das Profil ist fein gezeichnet, die einzelnen Teile sind bis auf das sehr tief sitzende Ohr richtig gruppiert. Man hat den Eindruck, daß hier eine bestimmte Person charakteristisch dargestellt ist. Aber gerade hier ist große Vorsicht angezeigt, denn es läßt sich nicht ermessen, wie weit der Eindruck freier Formgebung durch die Verwischung der Formen hervorgerufen wird. Und da alles Vergleichsmaterial fehlt ist eine Prüfung auf die Ähnlichkeit nicht möglich. Doch selbst wenn sie ganz fehlen sollte, was ich nicht glaube, bleibt der Stempel eine achtungswerte Leistung karolingischer Glyptik.

Von **Karl dem Dicken** sind sieben verschiedene Siegelbilder vorhanden, alle Originalarbeiten. Es sind zwei verschiedene Typen, ein Imperator mit Lorbeerkranz und der junge Herrscher mit Schild und Lanze, den wir zuerst bei Ludwig dem Deutschen gefunden haben. Die Siegel vom 8. Februar 880, vom 23. April 882 und vom 17. März 887 stimmen zwar im Profil nicht völlig überein, sind aber doch unter sich so ähnlich, daß man sie als Porträts ansprechen darf. Die Nase ist lang, die Oberlippe kurz und etwas aufgeworfen, die Unterlippe tritt zurück, das Kinn springt vor. Die Stempel von 880 und 882 sind vielleicht von der gleichen Hand wie der Karlmanns von 878. Vorbilder sind Münzen aus der Zeit der Gordiane. Ein Stempel, mit welchem am 9. Mai 881 und am 5. Mai 883 gesiegelt wurde, ist nach einer römischen Münze aus dem dritten Jahrhundert gearbeitet, ohne genaue Kopie zu sein; es ist nicht möglich zu bestimmen, welchem Kaiser das Original angehörte, vielleicht Maximinus. Die Arbeit ist gering. Zwei weitere Siegel vom 9. Juni 886 und vom 29. Mai 886 haben den Typus des jungen Herrschers mit Schild und Fahne. Das erste (Abbildung bei Heffner, die deutschen Kaiser- und Königssiegel Taf. I Nr. 6), ein jugendlicher bekränzter Kopf in hohem Relief ist sehr hübsch, obgleich die Durchbildung der Einzelheiten zu wünschen übrig läßt. Der zweite ist weniger schön. Bildniswert haben beide nicht. Wohl ist das Bild auf dem ersten so, daß es als Jugendbildnis Karls aufgefaßt werden könnte, aber wir haben kein Recht zu der Annahme, daß der Stempel schon so früh gefertigt worden sei, um so weniger als er schon als Imperator bezeichnet ist. Der Stil der Siegel, mit Ausnahme dessen vom 9. Mai 881, ist gut. Sie stehen den römischen Münzen des späten dritten Jahrhunderts mindestens gleich. Die Profile sind rein gezeichnet, das Relief ist kräftig und gut abgestuft. Die Profilstellung der Augen ist nicht ganz gelungen, auch besteht ein Widerspruch zwischen der Frontstellung des Rumpfes und der Profilstellung des Kopfes. Ganz abweichend im Stil ist eine Bleibulle vom 30. Mai 887, von deren Echtheit ich nicht überzeugt bin.

Von **Arnulf** sind sechs verschiedene Siegelbilder vorhanden. Das vom 5. Oktober 889 ist so stumpf, daß sich nichts aus ihm entnehmen läßt. Drei andere haben unter

sich wohl im Profil einige Ähnlichkeit, stimmen aber im einzelnen wenig überein. Das beste ist das vom 20. Juni 889, Profilkopf mit Lorbeerkranz, Fahne und Schild. Leider ist der Mund verwischt. Die Arbeit ist gut und erinnert an die Siegel Karl des Dicken. Das Siegel vom 6. Januar 893 ist roh gearbeitet und der Abdruck stumpf. Der Typus ist der gleiche wie der des vorigen. Das dritte vom 7. Februar 893 ist besser gearbeitet, aber auch gerade am Profil etwas verdrückt. Am ehesten darf das erste als Bildnis Arnulfs gelten. Sehr befangen in Zeichnung und Ausführung ist ein Stempel, mit welchem am 30. I. 897 und am 13. XII. 898 gesiegelt wurde. Profilkopf mit Diadem, Schild und Lanze. Das Profil weicht von dem vorigen sehr ab und kann nicht als porträtmäßig gelten. Endlich ist eine sehr roh gearbeitete Bleibulle vom 1. V. 896 vorhanden. Sie zeigt wieder völlig andere Formen.

Mit **Ludwig dem Kind** (IV.) tritt ein neuer Typus ein, der Herrscher erscheint Taf. IX. als nach links gewandte Halbfigur mit Lanze und Schild. Dabei ist der Schild in perspektivischer Ansicht gegeben. Die technische Ausführung ist geringer als in der unmittelbar vorhergehenden Periode, die Reliefbehandlung trocken. Die Siegel zweier Urkunden vom 24. VI. 903 und vom 16. VI. 911 gehören diesem Typus an, sie zeigen den König mit sehr ausgeprägten Zügen. Die Nase ist kräftig, die Flügel senken sich gegen die Spitze, die Oberlippe ist gerade, die Mundwinkel nach abwärts gezogen. Vom Nasenflügel geht eine Falte um den Mundwinkel, die Unterlippe tritt zurück, das Kinn springt scharf vor. Die Augen sind auf beiden Bildern oberflächlich behandelt. Stimmen die Bilder leidlich überein, so erregt es Bedenken, daß sie einen Mann von etwa vierzig Jahren darstellen, während Ludwig 911 im Alter von 18 Jahren gestorben ist. Heffner gibt a. a. O. Taf. I, 8 ein Siegel Ludwigs, Brustbild mit Schild und Lanze, das jugendlichere Züge aufweist und mit den beiden anderen einige Ähnlichkeit im unteren Teil des Gesichtes hat. Geben wir zu, daß die Siegel eine wenn auch beschränkte Bildnistreue haben, so zeigt die Unfähigkeit das Lebensalter anzudeuten, daß das künstlerische Vermögen im Rückgang ist.

Das bestätigen auch die Siegel **Konrad I.** Sie weisen alle den Typus der nach links gewandten Halbfigur mit Fahne und perspektivisch gezeichnetem Schild auf. Ein Siegelbild vom 10. XI. 911 ist ganz steif und leblos. Höher stehen die Siegel vom 11. I. und vom 8. VIII. 912. Sie sind nicht ganz gleich. Das Profil, kurze gerade Nase, gerade Oberlippe, schmale Lippen und etwas vortretendes Kinn ist auf beiden verwandt. Die gleiche Form des Mundes und der Oberlippe zeigt das bei Heffner a. a. O. Taf. I. 9 abgebildete Siegel, das in der Gesamtfigur wieder etwas verschieden ist. Wieder unter sich fast gleich sind das Siegel einer Urkunde vom 13. IX. 918 und ein Abdruck in Zürich, die in den Maßen übereinstimmen, aber in der Form der Umschrift kleine Unterschiede aufweisen. Hier ist das Profil bewegter, die Nase tritt mehr hervor, Lippen und Kinn sind stärker geschwungen. Drei weitere Siegel sind so schlecht erhalten, daß sie kaum mehr zu beurteilen sind. Das vom 18. X. 927 hat im Profil mit den beiden zuletzt besprochenen Ähnlichkeit. Eine Entscheidung über den Grad der Bildnistreue ist umso weniger zu treffen, als durch die diesem Typus angehörenden Siegel Ludwig IV., Konrads und Heinrich I. ein Zug von Ähnlichkeit geht, der starke Zweifel der Individualität der Formen erregt. Es ist wahrscheinlich, daß hier überhaupt keine Bildnisse vorliegen, sondern Kopien, welche von einem Original Ludwig IV. ausgehen und immer wiederholt werden.

Der Typus der nach links gewandten Halbfigur mit Fahne und Schild dauert auch unter den sächsischen Kaisern neben anderen Typen noch fort. Die Ausführung ist lässiger. Das Siegel **Heinrich I.** vom 18. X. 927 ist als Kopie nach einem Konrad I. zu betrachten. Das **Otto I.** vom 29. V. 940 ist oberflächlicher gearbeitet als die meisten früheren; aus dem gleichen Stempel scheint das fast ganz verwischte Otto II. vom 24. VII. 961 abgedruckt zu sein. Das letzte Beispiel bieten die Rückseiten zweier Bullen **Otto III.** vom 3. I. und vom 13. IV. 999. Der überaus flau gearbeitete Stempel enthält eine ganz schematische Halbfigur (vgl. Heffner Taf. I. 18 b)

Auch der Profilkopf, wie er vor Ludwig IV. üblich war, findet sich unter den Siegeln der sächsischen Kaiser noch in einigen Beispielen vor. **Heinrich I.,** 30. IV. 925. Bartloses Gesicht mit gerader, ziemlich scharf vorspringender Nase, kleinem Munde und Kinn, Augen unrichtig gezeichnet. Vergleichsmaterial zur Feststellung des Porträtwertes fehlt; auf keinen Fall ist die Ausführung eindringlich. Weitere Profilköpfe finden sich auf Bleibullen. Otto III., 3. I. und 11. IV. 999 und 30. VI. 1000, das Motiv des spätrömischen Imperatorenkopfes mit Krone. Porträtähnlichkeit ist gar nicht angestrebt (Heffner Taf. 1. 18 a). Konrad II. Bulle einer Urkunde vom 23. VIII. 1028. Heinrich III. 22. VII. 1040. Ich komme auf diese beiden Köpfe zurück.

Die Profilköpfe verschwinden von da an aus den Siegelbildern. Ihr Stil ist in der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts streng und befangen; noch ist die Abhängigkeit von byzantinischen Vorbildern groß. Sie haben die Eigenheiten des fränkischen Stils, die wir aus Elfenbeinreliefs und der Reiterfigur, die für Karl den Großen gilt, kennen, aber sie geben wenig Individuelles. Unter den späteren Karolingern hebt sich das technische und künstlerische Können. Die Abhängigkeit von Vorbildern wird geringer, sie schließen sich ihnen wohl noch im Motiv an, aber die Ausführung ist ziemlich selbständig. Die Profile sind sorgfältig gezeichnet und geben individuelle Züge wieder, wenn sie ihnen auch nicht in die letzten Feinheiten folgen. Das Relief ist kräftig und gut abgestuft. Im Beginn des 10. Jahrhunderts wird die Behandlung einförmiger. Die Halbfigur bringt einen kleineren Maßstab des Kopfes mit sich, welcher eine einfachere Formgebung bedingt. Man legte weniger Wert auf die Bildnistreue als früher, ganz scheint sie aber doch nicht zu fehlen. Die Bleibullen Konrad II. von 1028 und Heinrich III. von 1040 geben in groben Zügen einige Ähnlichkeit ohne auf Richtigkeit im Einzelnen auszugehen.

Von **Otto I.** an treten Frontbilder neben die Profilbilder und verdrängen sie bald vollständig. Das Frontbild ist für eine Reliefbehandlung nicht günstig, erst späte Zeiten haben es völlig bewältigt und eine leichte Wendung des Kopfes der strengen Frontansicht vorgezogen. Der erste Typus ist die frontale Halbfigur mit Szepter und Reichsapfel (Weltkugel vom Kreuz bekrönt), Krone und Mantel. Er kommt auf byzantinischen Münzen schon im 8. Jahrhundert vor. Die Siegel vom 21. II. 962 und vom 5. IV. 965 zeigen ein volles Gesicht mit Schnurrbart und breitem Vollbart. Die Augen sind rund und glotzend. Auf diesen Siegeln sind höchstens die äußeren Merkmale des breiten Gesichts und des großen Bartes bildnismäßig. Das bestätigt der Vergleich mit dem Elfenbeinrelief in der Sammlung der Marchese Trivulzi in Mailand, das den Kopf im Profil gibt. Es ist weit besser gearbeitet als die Siegelstempel, aber es geht in der Wiedergabe der individuellen Formen auch nicht

Konrad II.

Beiträge zur Geschichte des Bildnisses. Tafel X.

Heinrich III.

Beiträge zur Geschichte des Bildnisses. Tafel XI.

über das Allgemeine hinaus. Das spätere Majestätssiegel Otto I. ist ganz schematisch und leblos; der schmale magere Kopf mit spitzem Kinn und Bart, die gezierte Haltung der Arme, all' das ist undeutsch.

Fast identisch mit dem vorigen ist das Siegel **Otto II.** (13. V. 974 und 3. III. 980; Abb. bei Heffner Taf. II. 5). Otto II. Königssiegel vom 27. VII. 934 zeigt einen jugendlichen Kopf, ist aber sehr undeutlich, ebenso die Siegel vom 3. X. 968 und vom 18. X. 972, die unter sich sehr ähnlich sind. Otto erscheint auch auf ihnen noch jugendlich, mit schmalem Gesicht, auf dem ersten bartlos, auf dem zweiten mit kurzem Bart (?). Die Darstellung ist unbeholfen, am ehesten kann das Siegel von 968 als leiser Versuch zu bildnismäßiger Darstellung angesehen werden.

Von **Otto III.** gibt es zwei Siegel (27. X. 984 und 12. XII. 993), welche die frontale Halbfigur haben. Ein Vergleich mit den viel besseren Miniaturen (Kemmerich S. 64 ff.) zeigt, daß ihnen kein Bildniswert zukommt.

Otto III. hat noch zwei andere Siegeltypen, den stehenden und den thronenden Imperator. Der stehende findet sich auf zwei wenig verschiedenen Siegeln vom 15. IX. 996 und einem undatierten in der Sammlung Sara in Wien; ein gekrönter Kaiser in langem Leibrock (der byzantinischen Tunica), Mantel, mit langem Szepter in der Rechten und der Weltkugel (Reichsapfel) in der Linken, auch das ist ein byzantinisches Motiv. Der Umriß des Kopfes stimmt ziemlich zu den Miniaturen, weniger die Zeichnung innerhalb dos Umrisses.

Dann tritt unter **Otto III.** der Typus auf, welcher von nun an bis ins 18. Jahrhundert für die Kaiserbilder der Majestätssiegel herrschend bleibt, der auf dem Thron sitzende Kaiser in frontaler Haltung. Es ist das Repräsentationsbild, das schon unter den römischen Kaisern vorkam. Typisch ist es für die Consulardiptychen. Der Kaiser hat in der Rechten das Szepter, in der Linken den Reichsapfel, zuweilen auch umgekehrt. Die Arme sind fast symmetrisch erhoben. Der Kaiser ist mit langem Rock, Mantel und Krone bekleidet. Die Stellung der Beine ist symmetrisch, die Knie sind etwas auseinander gerückt, die Füße nach auswärts gerichtet. Die Durchbildung des Gesichts ist nicht sorgfältig. Das hängt damit zusammen, daß der Kaiser nun in ganzer Figur dargestellt wird. Doch wenn auch die Vorstellung, welche uns diese Siegelbilder bieten, ungenügend bleibt, sind sie doch eine wichtige, ja für die Frühzeit vielleicht die wichtigste, ikonographische Quelle. Der Porträtstil hält sich unter den fränkischen Kaisern und ihren nächsten Nachfolgern noch an die äußerlichsten Merkmale. Die Fähigkeit andeutend zu charakterisieren, zu skizzieren, steht noch in den ersten Stadien. Sie tritt erst im 14. Jahrhundert sicher hervor. Die größte Zeit der deutschen Plastik hat einzelne sehr schöne Siegelbilder aufzuweisen, aber als Bildnisse stehen diese Arbeiten nicht hoch. Unter den Luxemburgern beginnt eine neue Epoche für das Siegelbild, die Fähigkeit, ein Gesicht in wenigen Zügen charakteristisch wiederzugeben ist gewonnen.

Es ist für unsere mehr auf das Stilistische, als auf das Ikonographische gerichtete Betrachtung nicht nötig, die Siegelbilder sämtlicher deutscher Kaiser zu besprechen.

Die zahlreichen Siegel **Konrad II.** stimmen mit einer Ausnahme (12. I. 1025) Taf. X. in der schmalen Gesichtsform, dem langen spitzen Bart und dem großen Schnurrbart überein. Es sind äußerliche Merkmale, die Individualisierung fehlt. Ich gebe auf

Tafel X ein Siegel vom 1. V. 1039. Nun stimmt das oben erwähnte Profilbild (23. VIII. 1028) wohl in den allgemeinen Grundzügen mit den Frontbildern überein. Aber es gibt wesentlich mehr und besseres.

Wie gering der Wert der Frontbilder Konrads anzuschlagen ist, zeigt der Ver-
Tafel XI. gleich mit denen **Heinrich III.** Die Gesichter auf beiden sind fast identisch. Auch sie finden in dem Profilkopf einer Bulle (22. VII. 1040) eine Ergänzung. Dieses Bild ist weniger gut als das Konrads, verdient aber trotz seiner ziemlich unbeholfenen Ausführung einiges Vertrauen. Das Profil ist stark bewegt, die Stirn gewölbt, die kräftige Nase etwas gebogen, die Oberlippe kurz, die Unterlippe wulstig, der Bart ist in runde Knollen und längliche Zotten stilisiert. Das Auge liegt tief unter dem gegen die Nase gesenkten Augenbogen. Auffallender Weise ist hier der obere Teil des Gesichts besser gezeichnet als der untere.

Die Majestätssiegel der späteren fränkischen Kaiser und Lothar III. sind formal gering, besonders dürftig sind die Beine, welche vom Knöchel gegen das Knie keulenförmig anschwellen. Als Bildnisse bieten sie fast nichts. Zu bedauern ist, daß der Kopf des Siegels Rudolfs von Schwaben (25. III. 1079) ganz verwischt ist. Hier hätte man zum Vergleich das Grabmal im Dom zu Merseburg.

Nun möchte man gerne von den großen Hohenstaufen genaue Bildnisse haben. Die bieten uns die Siegel nicht, aber einen Fortschritt gegenüber den Siegeln der Salier bekunden sie doch. Schon die Stilisierung ist fester, das Relief, wenigstens bei den guten Siegeln, schön und kräftig, aber die Beobachtung der Körperformen und der Bewegungen ist noch mangelhaft. Merkwürdig ungleich ist die Behandlung der Gesichter, neben solchen, welche den organischen Bau des Kopfes gut erfassen, stehen noch im 13. Jahrhundert völlig befangene schematische Bildungen ohne alles Leben. Einige Köpfe sind wirklich schön. Aber gerade sie müssen, wenn es sich um den Bildniswert handelt, mit Mißtrauen betrachtet werden. Sie stammen aus der Blütezeit der mittelalterlichen Plastik, in der man auch Idealköpfe zu vollem Leben durchzubilden vermochte. Die Frage, ob die Stempel deutsche oder italienische Arbeiten sind, ist schwierig und kann mit dem Vergleichsmaterial, welches mir hier zur Hand ist, nicht gelöst werden. Man wird geneigt sein, die besseren für italienisch zu halten. Es muß aber darauf hingewiesen werden, daß im 13. Jahrhundert die deutsche Plastik weit höher steht, als die italienische.

Tafel XII. Die Siegel **Friedrich I. Barbarossa** stimmen mit Ausnahme einer Goldbulle von 1154 in Wolfenbüttel so weit überein, daß ihnen trotz der Stilisierung des Kopfes Bildniswert zugemessen werden darf. Die Form des Kopfes ist oval, Schnurrbart und Vollbart sind kräftig, doch nicht lang, die Unterlippe tritt deutlich hervor, die Nase ist ziemlich lang. Eine richtige Darstellung der Augen ist noch nicht gelungen. Unter den Siegeln ist das vom 26. II. 1162 das beste. Das Stadtsiegel von Gelnhausen mit den Halbfiguren Friedrichs und Beatrices hat keinen Bildniswert. Zieht man andere Darstellungen heran, welche teils mit Sicherheit, teils vermutungsweise auf Friedrich bezogen werden, so haben sie zwar alle einige Ähnlichkeit mit den Siegeln, stimmen aber keineswegs soweit mit ihnen überein, daß man sofort von der Identität der dargestellten Person überzeugt ist. Eine kolorierte Zeichnung, welche Propst Heinrich von Schäftlarn 1180 gefertigt hat, jetzt in der Vatikanischen Bibliothek (Cod. Vat. 2001. Abb. in O. Jägers Weltgeschichte II. S. 264), zeigt den

Friedrich I.

Friedrich II.

Beiträge zur Geschichte des Bildnisses. Tafel XII.

König Heinrich (VII.).

Richard von Cornwallis.

Beiträge zur Geschichte des Bildnisses. Tafel XIII.

Kaiser in ganzer Figur, die Form des Bartes ist ähnlich wie auf den Siegeln, weiter erstreckt sich die Ähnlichkeit nicht. Das Gleiche gilt von dem Relief im Kreuzgang von S. Zeno in Reichenhall (Abb. in Kunstdenkmale des Königreichs Bayern I. S. 2911) und dem am Portal des Domes zu Freising (Sammelblatt des Hist. Vereins Freising V. Taf. 1). Sie sind alle nicht nach dem Leben gefertigt. Das Kopfreliquiar in Cappenberg in Westfalen, welches vor 1171 gefertigt, wird in der Schenkungsurkunde als „*ad imperatoris formatum effigiem*" bezeichnet. Daß dieser Kaiser Friedrich I. ist, ergibt sich aus einer anderen Stelle der Urkunde. Der Kopf ist in Erz gegossen und äußerst streng stilisiert, so daß man ihn ohne die Notiz nicht als Bildnis ansehen würde. Ich kann mich auch, trotz der sehr lebendigen Behandlung des unteren Teils des Gesichts und der Ähnlichkeit des Bartes mit den anderen Bildern Friedrichs nicht überzeugen, daß wir hier ein nach dem Leben gearbeitetes Porträt vor uns haben. (Über das Reliquiar vgl. Philippi in den Mitteilungen des Vereins für Altertumskunde Westfalens Bd. 44. 1886 mit 2 Abbildungen und Ludorff, Die Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen, Kreis Lüdinghausen, Taf. 24.)

Die Siegel **Friedrich II.** sind sehr verschieden, während einige ein rundes Gesicht ohne alle Individualisierung geben und andere (zwischen 1224 und 1276) einen jungen Mann mit hübschem, aber ausdruckslosem Gesicht zeigen, hat ein Siegel vom 2. VI. 1213 einen schönen, durch die tiefe Lage der Augen ausdrucksvollen Kopf, Taf. XIII. der mit dem eben erwähnten wenigstens eine allgemeine Ähnlichkeit hat. Man möchte hier ein im großen Sinn des 13. Jahrhunderts stilisiertes Bildnis vermuten. Das Gleiche gilt von dem Siegelbild **König Heinrich** (VII).

Der außerordentlich schöne Kopf **Richards von Cornwallis** (1257—1272) auf dem Siegel vom 16. VIII. 1268 kann wohl nur als Idealbild aufgefaßt werden.

In den Siegeln des ausgehenden 13. und der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts finden wir manche individuelle Züge, aber ein wesentlicher Fortschritt in der Erfassung und Wiedergabe der Wirklichkeit tritt nicht ein.

SILBERVERGOLDETES MONILE.

Von DR. EDWIN REDSLOB.

(Neuerwerbung des Jahres 1907.)

(Mit 1 Tafel.)

Während die Geschichte der deutschen Spätrenaissance innerhalb der freien bildenden Künste eine schnelle Verarmung an Gedanken und Formen zu verzeichnen hat, läßt sich beim Kunstgewerbe noch ein Jahrhundert über die Blütezeit hinaus eine lebendige Weiterentwickelung erkennen. Vor allem die Goldschmiedekunst bewahrte sich infolge der zunehmenden Freiheit, die sie in der technischen Behandlung des Materials gewann, noch bis in das siebzehnte Jahrhundert hinein ihre hervorragende Stellung.

Ein bezeichnendes Beispiel ihrer Leistungsfähigkeit wurde im Jahre 1907 im Münchener Kunsthandel für die Abteilung der kirchlichen Geräte unserer Sammlungen erworben. Es handelt sich um eine silbervergoldete Agraffe, ein sogenanntes Monile, das im liturgischen Gebrauch als Zierstück eines Pluviale-Mantels bestimmt war.

Unser Stück hat die Form eines aus Halbkreisen gebildeten, durch die hervorstehenden Ecken eines Quadrates erweiterten Vierpasses, der 15,5 cm im Durchmesser aufweist. Auf der zwei lange Haken tragenden silbernen Rückseite ist eine zweite Platte angeschraubt, vor der, innerhalb einer aufgelöteten Profilumrahmung, die Zierformen aufgesetzt sind. Die Mitte der Komposition wird durch die Madonna gewonnen. Mit dem Flammenkranz umgeben thront sie vor einer Renaissancenische, auf einem bankartigen, mit schwerem Stoff bedeckten Sitz. Im Sinne der Spätrenaissance ist sie als jugendliche Himmelskönigin charakterisiert. Auf dem Haupt, von dem das gelöste Haar in langen Wellen herabfällt, trägt sie eine kleine Krone, in der rechten Hand hält sie das Scepter, indeß das auf ihrer linken sitzende, in ein kurzes Hemd gekleidete Kind den Reichsapfel hält und die rechte Hand segnend erhebt. Marias Gewandung besteht aus reich gemusterten Stoffen. Sie trägt ein gegürtetes, enganliegendes Kleid, über dem der Mantel in feinen Falten liegt.

Mutter und Kind wenden sich dem Stifter zu, dessen kleine Figur etwas ungeschickt links vom Thron die sonst streng regelmäßige Anordnung unterbricht. Er kniet in Profilstellung vor dem Betpult. Seine Kleidung ist die weltliche Tracht der Zeit um 1600, nur das auf dem Pulte liegende Barett deutet auf seine geistlichen Würden hin und läßt wohl am ehesten auf einen Domherrn schließen.

Die vier Pässe sind ornamental gefüllt. Im oberen ist zur Bekrönung der Nische ein Baldachin untergebracht, dessen von zwei schwebenden Putten zur Seite geraffte Vorhänge die Hauptgruppe nach rechts und links abschließen. Der Rundung der zwei seitlichen Halbkreise paßt sich das einfach und klar geordnete Schweifwerk

an, mit dem die Flügel von zwei zur Madonna emporschauenden Cherubimköpfen endigen. Im unteren Paß liegt ein Lorbeerkranz, dessen Oval nach oben zwei geflügelte Engelsköpfe erweitern. Der Kranz umrahmt eine mit geperlter offener Krone bedeckte Kartusche, auf der das Wappen aufliegt. Es zeigt einen quadrierten Schild und enthält im ersten und vierten Feld einen doppelten Hausanker, im zweiten und dritten drei als Mispelblüten zu deutende fünfblättrige Blüten in der Anordnung 2 über 1. Zwischen Schild und Kranz sind sechs Buchstaben eingraviert: S V H H Z W, die auf Grund des Wappens aufzulösen sind in: S. von Hatzfeld, Herr zu Wildenburg.

Die technische Ausführung der montierten Arbeit verrät eine außerordentliche Sorgfalt. Die Teile sind einzeln in Silber gegossen und mit Stiften oder Muttern an der Rückplatte angezogen, nur die Vorhänge des Baldachins und die Ornamente des Wappens sind getrieben und angelötet. Auch der mit der Madonnenfigur angeschraubte Strahlenkranz ist aus dem Stück geschnitten.

Der Vergoldung sind durch verschiedene Materialbehandlung farbige Unterschiede abgewonnen. Die am stärksten modellierten Teile, also besonders alle Fleischpartien, das Rankenwerk in den seitlichen Pässen und die Pfosten des Thrones haben den gewöhnlichen Glanz. Die Vergoldung der durch einfache Rauten verzierten Hintergrundplatte mit der Nische ist poliert, so daß sie mit den vielen Reflexlichtern der vorgeschraubten Zierstücke von hinten hell hervorleuchtet. Als dritter Ton kommt die mattgeschlagene Vergoldung des Ornamentstreifens unter dem Thron in Betracht. Am mühsamsten sind die stofflichen Teile behandelt. Kleid und Mantel der Maria sind durch sorgfältig mit dem Punzen eingeschlagene Gewebeornamente unterschieden. Auch die Tracht des Stifters, die getriebenen Baldachinstreifen, die Decke des Thrones sowie die kleinen Tücher am Halse der zwei seitlichen Cherubim sind durch Ziselierung als Stoffteile charakterisiert. Wichtig und besonders bewundernswert erscheint, daß also nur durch die Materialbehandlung die einzelnen Unterschiede gewonnen sind; die Farbe der Vergoldung selbst ist für alle Teile die gleiche; einige Unterschiede in der Färbung, durch die besonders die Pfosten und die Decke des Thrones nebst Teilen des unteren Paßrundes auffallen, erklären sich durch eine vor Aufnahme des Stückes in unsere Sammlungen vorgenommene Reparatur.

Für die Frage nach der Herkunft der Arbeit kommen, außer dem Hinweis durch das Wappen des in den Rheinlanden ansässigen Hatzfeldischen Geschlechtes, die auf der Rückseite des Stückes oberhalb seiner Haken angebrachten Beschauzeichen in Betracht. Zu unterst befindet sich das 2,7 cm lange, in Form der sogenannten Säge

Abb. 1. **Beschauzeichen von der Rückplatte des Monile.**

eingeschnittene Vollwertzeichen, mit dem die Geschworenen der Zunft den Feingehalt des Materiales garantiert haben. Darüber sind zwei Wappen, jedes von 3 mm

Höhe, die unsere Abbildung in sechsfacher Größe wiedergibt. Das rechte Wappen mit dem Pentagramm bedeutet das Meisterzeichen, das linke ist, wie uns auch eine freundliche Mitteilung des Herrn Professor Marc Rosenberg zu Karlsruhe zusichert, als Beschauzeichen der Stadt Köln zu deuten. Im oberen Felde haben wir die heiligen drei Könige, die Schutzheiligen der Stadt, zu erkennen, das untere Feld, wo im Stadtwappen elf Flammen als Symbol der elftausend heiligen Jungfrauen erscheinen, ist durch ein Gitterwerk gefüllt.

Die Entstehung der Arbeit in den Rheinlanden ergibt sich auch aus formalen Gründen. Stilistische Vergleichung führte uns dazu, an einem in altem westfälischen Privatbesitze befindlichen Werke dieselbe Arbeitsart zu erkennen. In dem der Familie von Twickel gehörigen, im Kreise Lüdinghausen gelegenen Rittergut Ermelinghof wird ein kleiner Hausaltar bewahrt, der in einer späteren, mit Beschlägen verzierten Ebenholzumrahmung die silberne Figur der Madonna enthält. (Abgebildet: Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen, Kreis Lüdinghausen, Tafel 45.) Über Wolken auf dem Halbmond stehend, ist sie ähnlich der Figur des Monile charakterisiert. Ihr gegürtetes Untergewand ist ungemustert, aber der in feingewellte Falten gelegte Mantel zeigt ähnliche Ornamente wie das Gewand unserer Madonna, und die Ziselierung seiner Innenseite entspricht ganz der Behandlung der getriebenen, von den schwebenden Engeln gehaltenen Vorhänge an der Agraffe. Diese Engel lassen sich am besten mit dem in Ermelinghof unbekleidet gegebenen Christuskind vergleichen, da sie, ihrer Größe entsprechend, sorgfältiger durchmodelliert werden konnten, während sich bei einer Gegenüberstellung der Madonnen die freiere und weichere Behandlung an der Standfigur bemerken läßt, die ja auch in annähernd doppelter Größe gebildet wurde.

Die Kenntnis dieses Werkes ist für die Datierung wichtig, weil wir diese vor allem aus stilistischen Gründen gewinnen müssen. Wie das Monile zeigt es Formen der Spätrenaissance. Da wir Arbeiten der Kölner Kunst vor uns haben, kann eine zeitliche Ansetzung nicht hoch in das siebzehnte Jahrhundert hinaufgehen. Die Übersichtlichkeit und Ruhe, die besonders das Monile in Figuren und Ornamentik auszeichnet, veränderte sich schon in den zwanziger und dreißiger Jahren des siebzehnten Jahrhunderts, und zwar vornehmlich unter dem Einfluß der frühzeitig mit Elementen des Barockes durchsetzten Augsburger Goldschmiedekunst. Ein Werk wie der 1633 entstandene Engelbertschrein des Kölner Domschatzes zeigt diesen Wandel. Hier sind, trotz der noch einfachen Gesamtkomposition, die Figuren in ihren Stellungen und Bewegungen leidenschaftlich und aufgeregt, die Zierformen zeigen gewundene Übergänge und mannigfach ausgebuchtete Umrisse, die einzelnen Ornamentmotive werden bis in ihre letzte Konsequenz zu immer neuen Verzweigungen ausgenutzt. (Abbildung: Berühmte Kunststätten 38: E. Renard, Köln, Fig. 168.)

Unser Bemühen, die Datierung auch auf Grund von Anhaltspunkten aus der Hatzfeldischen Familiengeschichte zu bestimmen, fand das bereitwilligste, dankbar an dieser Stelle zu nennende Entgegenkommen von Seiten des herzoglich Hatzfeldischen Archives zu Trachenberg, des fürstlich Hatzfeldischen zu Crottorf und der bischöflichen Archive zu Münster und Osnabrück. Leider konnte sich aber nicht bestimmt ergeben, auf wessen Person der Name S. von Hatzfeld zu deuten sei. In Betracht kommt erstens der Osnabrücker Domherr Stephan von Hatzfeld. Als

Silbervergoldetes Monile. (K. G. 817.)
Kölner Arbeit vom Anfang des siebzehnten Jahrhunderts.

vierter Sohn aus der 1523 geschlossenen Ehe zwischen Hermann Hatzfeld aus der Wildenburgischen Linie und Anna Droste von dem Schweckhaus könnte er noch im Anfang des siebzehnten Jahrhunderts Stifter der Schließe gewesen sein. Allerdings müßte dann das Datum seiner Geburt sehr spät anzusetzen sein, da die Darstellung im äußersten Falle auf einen Mann in der Mitte der fünfziger Jahre schließen läßt.

Eine zweite, ursprünglich von uns gehegte Vermutung, der auch die Meinung Sr. Durchlaucht des Herzogs zu Trachenberg entspricht, geht dahin, den Namen S. von Hatzfeld auf Sebastian von Hatzfeld zu deuten, der sie seinem Sohne Franz geschenkt haben könne. Dieser Franz wurde 1630 Fürstbischof von Würzburg; die Schließe müßte vorher gestiftet worden sein, denn es wäre anzunehmen, daß man sonst die bischöflichen Insignien angebracht hätte. Auch waren nicht die Bischöfe, sondern die Domherren zur Stiftung eines Pluviale mit der zugehörigen Schließe verpflichtet. Als Resultat bleibt immerhin, daß wir auch auf Grund der Hatzfeldischen Familiengeschichte Anhaltspunkte für die Entstehungszeit der Arbeit am Anfang des siebzehnten Jahrhunderts gewinnen.

Die Form des Monile hatte bis zu dieser Zeit schon eine lange, durch die Ausbildung des Pluvialemantels bestimmte Tradition. Das Pluviale hatte sich ziemlich schnell zum Prunkgewand entwickelt. Ursprünglich hatte es bloß den Zweck gehabt, als Regenmantel bei Prozessionen die reiche Festtracht vor den Einflüssen der Witterung zu schützen. Als allmählich die einzelnen Gewebeornamente immer größer und verzweigter sich über die Bahnen der Stoffe erstreckten, schien der umfangreiche Mantel besser als die schmale und glatte Casula geeignet, die golddurchwebten Brokate in schweren, auf den Höhen erglänzenden Faltenmassen zur Geltung zu bringen. So wurde das Pluviale, das schon seit dem vierzehnten Jahrhundert vereinzelt als Amtstracht der Bischöfe im Inneren der Kirche verwendet wurde, im Verlaufe des sechszehnten fast allgemein von Bischöfen und Domherren an Stelle der Kasel getragen. Vorn geöffnet und mit breiten, meist verschwenderisch bestickten Borten umsäumt, wurde es über der Brust durch eine Spange gehalten. Damit das Gewicht des Mantels diese Spange nicht hinaufzöge, mußte man sie beschweren. Auch Gründe der Schönheit verlangten, das Zusammenhalten des Mantels über der Brust klar zu veranschaulichen, und hierzu konnte innerhalb der reichen Säume ein schmales Stück Stoff kaum geeignet erscheinen.

Infolge dieser Anforderungen entwickelten sich verschiedene Formen für die Verzierung der Spange. Man besetzte den Streifen mit Perlen und schweren, großen Steinen. (Gute Beispiele dieser Form sind auf Bildern der Cranachschule enthalten.) Oder man ließ ihn ganz fallen, richtete den Schnitt so ein, daß die beiden Mantelhälften sich in Brusthöhe trafen und steckte sie mit einer Agraffe zusammen. (Beispiel: Grabmal des Erzbischofs Uriel von Gemmingen, Kurfürsten von Mainz, gest. 1514, im Dom zu Mainz; Gipsabguß im Germanischen Museum.)

Die erste Form hatte den Nachteil, daß sie als Gegengewicht zu der Rückseite nicht schwer genug war, und daß die Steine, sobald die Spange nicht mehr auf der

Brust ruhte, den Zeugstreifen übermäßig belasteten. Die zweite Form zog den Mantel in unschön geknitterten Falten über der Brust zusammen.

Die beste, vor allem auch für die Zeremonie des Umkleidens am Altare geeignetste Lösung war die, daß man auf der Spange mittels zweier Krampen

Abb. 2. **Teilstück der Bischofsfigur von einem schwäbischen Holzrelief des Germanischen Museums.** (Pl. O. 131.)

das Metallschild in zwei Laschen aufsteckte. Diese Form veranschaulicht unsere Abbildung, die einen Bischof vom Anfang des sechzehnten Jahrhunderts darstellt. (Da Braun — Liturgische Gewandung, S. 321 bis 329 — die Bedeutung des Monile als Gewicht nicht berücksichtigt, sieht er im Aufstecken der Scheibe auf den Querriegel ein Zeichen dafür, daß die Pluvialschließe nach Aufgabe der Spangenform zum bloßen Schmuckstück ohne praktischen Wert geworden sei. Vgl. auch Otte, Kunstarchäologie, 1885, I, 212 u. 276; Bergner, Kirchliche Kunstaltertümer, 1905, S. 357 und 375.)

Diesen aus Anforderungen der Schönheit und Verwendbarkeit sich ergebenden Grundbedingungen entspricht die Entwickelung, die sich ganz im allgemein für die Pluvialschließe erkennen läßt. Im dreizehnten Jahrhundert trug man meist gestickte Agraffen, wie auf dem Rauchmantel, so auch, als broschenartiges Zierstück, auf der Kasel. (Beispiel: Gestickte Agraffe in Vierpaßform von der Braunfelser Kasel des Fürsten Solms, Abb., Zeitschrift f. christliche Kunst, 1903, 207. Englische Arbeit aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts.)

Solche paramentischen Entwürfe wurden dann von den Goldschmieden übernommen und vielfach mit Emailmalerei und Edelsteinschmuck ausgestattet. (Vgl. Viollet-le-Duc: Dictionnaire raisonné, II, Pl. XLVIII. Joseph Braun: Pluvialschließen der Stiftskirche zu Tongern, Zeitschrift f. christliche Kunst, 1904, 245 fg.)

Allmählich, besonders im Verlaufe des fünfzehnten Jahrhunderts, gab man die farbige Belebung der Scheiben auf, der figürlichen Arbeit aus vergoldetem Kupfer oder Silber wurde die Hauptbedeutung beigemessen. Durch Fialen und Baldachinüberdachungen vertikal gegliedert, bekamen die Schließen einen architektonischen Charakter. (Beispiele: Hirth's Formenschatz, 1906, 15 und 123, zwei Aachener Schließen, Abguß der ersten (K. G. 663) im Germanischen Museum. Katalog der Sammlung Felix, 1886. Heideloff: Stilformen des Mittelalters, H. IX, Pl. III. Bock: Das heilige Köln, 1858, VIII, S. 32. Braun: Liturgische Gewandung, 332 fg. Bau- und Kunstdenkmäler in Westfalen: Agraffe von 1487 im Mindener Dom. Das Germanische Museum besitzt aus der Spätzeit der Gotik ein kupfervergoldetes Monile (K. G. 611), das in kreisrunder Umrahmung unter Baldachinen die Madonna zwischen Katharina und Barbara enthält.)

Im Verlaufe des sechzehnten Jahrhunderts trat die vertikale Einteilung und Überhöhung wieder zurück: eine runde, rosenförmig um die Mitte konzentrierte Anordnung entsprach dem beruhigten Formensinn der Renaissance. Aber die gotische Tradition wirkte noch immer nach und arbeitete sich im Verlaufe der Zeit immer wieder durch. Auch unsere Neuerwerbung ist ein Beispiel für das lange Nachleben mittelalterlicher Formen innerhalb der kirchlichen Kunst.

EIN BILDNIS GEORG PHILIPP HARSDÖRFERS VON GEORG STRAUCH.

VON DR. FRITZ TRAUGOTT SCHULZ.

(Mit 2 Tafeln).

Die 300. Wiederkehr des Geburtstages des Begründers des Pegnesischen Blumenordens Georg Philipp Harsdörfer am 1. November 1907 gab uns Veranlassung, zur Erinnerung an diesen vielseitigen, ungemein tätigen und seiner Zeit einflußreichen Literaten eine Ausstellung zu veranstalten. Wir kamen damit zugleich einem Wunsch des jetzigen 1. Vorstandes des Pegnesischen Blumenordens, des Herrn Hofrats Dr. Wilhelm Beckh, entgegen. Unser Bestreben war dahin gerichtet, ein zusammenfassendes Bild des Wirkens und der Persönlichkeit des Dichters zu geben, unter Berücksichtigung der Zeit, in der er gelebt, und nicht zum mindesten des Ordens, den er gestiftet. Wir konnten aus verschiedenen Besitzständen ein reichhaltiges Material zusammentragen. Zum größten Teil wurde es unserem Kupferstichkabinett und unserer Bibliothek entnommen. Nicht gering war auch die Stoffülle, welche uns die Nürnberger Stadtbibliothek bot. Hinzu kamen Gegenstände verschiedener Art aus dem Besitz des Pegnesischen Blumenordens selbst, aus der bei uns verwahrten Bibliothek der Paul Wolfgang Merkelschen Familienstiftung und aus der Kupferstichsammlung der Stadt Nürnberg. Über die Ausstellung ist im Zusammenhang an anderer Stelle berichtet worden[1]). Auch wurde ein handschriftliches Verzeichnis aller ausgestellt gewesenen Gegenstände angelegt. Ich kann darum davon absehen, Näheres über die Ausstellung zu bringen, und mich unmittelbar meiner vorliegenden Aufgabe zuwenden.

Selbstverständlich mußte unser Ziel neben anderem darauf gerichtet sein, soweit es möglich war, alles zu vereinigen, was eine porträtmäßige Vorstellung des Dichters gibt. A priori schien zu erwarten zu sein, daß hierbei die längst bekannten und wiederholt reproduzierten Bildnisse wieder ans Tageslicht kommen würden, und daß sich nach dieser Richtung etwas Neues nicht finden lassen würde. Doch dem war nicht so; denn bei der Durchsuchung der umfangreichen Porträtsammlung der Bibliothek der Paul Wolfgang Merkel'schen Familienstiftung stießen wir unvermutet auf ein bisher gänzlich unbekanntes und, was das Wichtigste war, originales Porträt. Es ist eine getuschte Federzeichnung, in der Mitte unten bezeichnet: „G. Strauch. fec: 1651." Damals war der Dichter 44 Jahre alt und stand also in der Vollkraft seines Lebens. Sieben Jahre später raffte ihn der Tod dahin. Wir haben also eine Darstellung vor uns, welche uns Georg Philipp Harsdörfer mit voll ausgeprägten Gesichtszügen, die späterhin wenig Veränderungen mehr erfahren haben

1) Fränk. Kurier, Abendausgabe vom 6. November 1907 (Nr. 569).

L. Kriegbaum. Nbg.

Bildnis Georg Philipp Harsdörfers von Georg Strauch v. J. 1651.

Nobilissimo & Præcellenti Viro, DN. HARSDÖRFERO. etc. hanc ipsius Imaginem in testimonium observantiæ suæ dat, dicat, offert. D. F.

Bildnis Georg Philipp Harsdörfers. Kupferstich von Andr. Khol nach Georg Strauch.

werden, zeigt. (Taf. XX). Er ist als Brustbild gegeben, das von einem breiten achteckigen Rahmen umschlossen wird. Das Antlitz ist dem Beschauer fast en face zugewandt, während der Oberkörper nach links (vom Dargestellten aus) gedreht ist. Das Gesicht ist rund und fleischig, die Nase wenig gekrümmt und energisch ausgebildet. Die unteren Augenlider treten mäßig schwer hervor. Die Augenbrauen sind im Bogen hinaufgeschwungen, so daß die darunter liegende Partie als breite Fläche erscheint. Alles das deutet auf einen stark entwickelten Körper hin. Ein kleiner Schnurrbart deckt die Oberlippe. Ein kurzer Knebelbart umzieht das Kinn. Der Hals tritt unter den Kinnbacken fleischig heraus. Die vollen Gesichtszüge deuten, wenn dies erlaubt ist zu sagen, auf Wohlhabenheit und Gesundheit hin. Das Haupthaar ist in der Mitte gescheitelt und wallt beiderseits in welligem Lockenfluß bis auf die Schultern herab. Ein breites, beiderseits gefranstes Band geht von der rechten Schulter nach der linken Hüfte herab. Unterhalb der Schnalle hängt, scheinbar an einem besonderen, um den Hals getragenen Bande, ein ovales Medaillon mit dem Symbol der fruchtbringenden Gesellschaft, dem Palmbaum. Der Untergrund ist licht getuscht und durch quergelegte Parallelschraffuren gegliedert. Der Oberkörper endet nicht unmittelbar an dem Rahmen, sondern wird von diesem durch einen leeren Streifen getrennt, auf dem ebenso wie auf dem Rahmenband, welches das Bildnis als Achteck umschließt, Schrift angebracht werden sollte. Der Künstler hat jedoch hiervon abgesehen. Seine Aufgabe bestand lediglich in der getreuen Darstellung und dem Arrangement im Ganzen; alles übrige war Sache des Stechers. Als äußerer Abschluß dient ein rechteckiger Rahmen, den eine dünne Federlinie umgrenzt. In den oberen Eckzwickeln hat der Künstler rechts das Wappen, links die Helmzier Harsdörfers angebracht, beide mit flatternden Bändern verziert. Das untere Stück des Bildes wird von einer perspektivisch gestellten Tischplatte eingenommen. Auf dieser bemerken wir links ein Buch mit geöffnet darauf liegender Uhr, rechts auf einem vorn umgebogenen Stück Papier einen dreischenkligen, aufrecht gestellten Zirkel. Rechts von diesem wird das Ende einer Papierrolle, links der untere Teil eines scheinbar zylindrischen Gefäßes bemerkt. Oberhalb der erwähnten Inschrift endlich liegen ein Messerchen und eine Feder.

Die Darstellungsart ist eine flotte. Die Konturen sitzen fest und sicher. Das Gesicht ist sprechend im Ausdruck. Entschieden darf dieses Porträt den besseren Bildniszeichnungen der Zeit beigezählt werden. Das Arrangement im Ganzen ist ein glückliches und ansprechendes.

Als Verfertiger dieses Bildnisses hat sich, wie schon bemerkt, Georg Strauch genannt, ein Künstler, der sich als Maler, Kupferstecher und Emailmaler betätigte[2]).

2) An Literatur über diesen ist zu verweisen auf: Andreas Gulden's Fortsetzung der Johann Neudörferischen Nachrichten von berühmten Künstlern und Handwerkern im 17. Jahrhundert in der Ausgabe von Lochner, S. 203 u. 231. — Joh. Gabriel Doppelmayr, historische Nachricht von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern, Nürnberg 1730, S. 233 u. 234, unter Berücksichtigung der Zusätze in seinem Handexemplar, das unsere Bibliothek besitzt. — Nagler, neues allgemeines Künstler-Lexikon, XVII, S. 465 u. 467. — Nagler, Monogrammisten III, Nr. 370, 384 u. 2913. — Andresen, der deutsche Peintre-Graveur V, S. 140 ff. — Allgemeine deutsche Biographie, Bd. XXXVI, S. 527 u. f. — Hans Bösch, die Nürnberger Maler, ihre Lehrlinge, Probestücke, Vorgeher u. s. w. von 1596—1659, in den Mitteilungen des Germanischen Nationalmuseums 1899.

Er wurde am 17. September 1613 in Nürnberg geboren, wo er wirkte und am 13. Juli 1675 starb. Rée irrt wohl nur, wenn er in seinem Artikel über Georg Strauch in der Allgemeinen deutschen Biographie 1673 als Todesjahr angibt. Gerade das Bildnis des Meisters von unbekannter Hand, das er im Auge hat, nennt 1675 als Todesjahr. Übrigens ist dieses Bildnis recht herzlich schlecht. In jeder Hinsicht steht es als eine mindere Leistung da, vollkommen abfallend gegen das reizende kleine Porträt mit der Pelzmütze, das der Künstler im Jahre 1655 eigenhändig radierte, und das er mit folgender Devise versah: „Gott ist meines Lebens Krafft, Sein Wort meiner Seelen Safft". Eines der Exemplare dieses Selbstbildnisses, welche sich in der Porträtsammlung der Bibliothek der Paul Wolfgang Merkel'schen Familienstiftung befinden, trägt folgenden handschriftlichen Vermerk: „Georg Strauch fecit 1655. Ohl und Schmeltz Mahler in Nürenberg raddierte auch 1675". Der Drang zur Kunst soll sich frühzeitig in ihm geregt haben. Wie Doppelmayr berichtet, illuminierte er „die mehreste biblische Figuren schon in dem 10. Jahr seines Alters, ohne daß er die geringste Anweisung zuvor darinnen gehabt, so fein, daß sich viele darüber verwundert". Sein Lehrmeister wurde Johann Hauer, zu dem er 1626 (1628) „zur Beförderung seines guten Intents" ging. Weil er kein Lehrgeld gab, mußte er sich auf sechs Jahre zu diesem verdingen. Unterrichtet wurde er im Malen und Radieren. Er machte so gute Fortschritte, daß er schon im Jahre 1635 sein Probestück fertigen konnte, bestehend in der Darstellung des heiligen Sebastian, wie selbiger an einen Baum angebunden. Meister wurde er am 8. September dieses Jahres. 1647/51 und 1654/58 war er Vorgeher der Malerzunft. 1651 wurde er zum Genannten des größeren Rats gewählt. 1667 wurde er Kirchner bei St. Sebald. Er war also angeschrieben: „Der erbar und fürnehm Georg Strauch Mahler u. Contrefeyer, auch diese Zeit verordneter Kirchner bey S. Sebald auf der vördern Füll". Seine Frau war den 28. Mai 1682 folgendermaßen angeschrieben: „Die erbar und ehrntugendsame frau Magdalena des erb: und fürnehm Georg Strauchen Mahlers u. Contrefeyers auch verordneten Kirchners bey S. Sebald hinterlassne wittib, unterhalb St. Lorenzen". Georg Strauch war ein Sohn des Hans Strauch, der als Visierer bezeichnet wird[3]).

Was seine künstlerische Wirksamkeit betrifft, so genügt es für den vorliegenden Zweck, wenn ich mich auf einige allgemeine Angaben beschränke. Zunächst war er als Radierer tätig. Als solcher wird er geschätzt. Seine Blätter sind zum Teil selten. Andresen zählt deren 33 auf, darunter 16 Porträts. Als Maler fertigte er historische Darstellungen und Bildnisse. Für die letztgenannte Seite seiner Tätigkeit besitzen wir ein hübsches Beispiel in dem auf Holz gemalten Kniebild einer unbekannten Nürnbergerin mit einer Flitterhaube vom Jahre 1664, das außerordentlich zierlich durchgeführt ist und fast einer Miniature gleicht. Es mißt nur 23 cm in der Höhe und 18 cm in der Breite[4]). Einen besonderen Ruf genoß er als Emailmaler. Es heißt von ihm: „Malte gar klein Ding von Schmelzglas auf Gold". Bei Doppelmayr lesen wir: „absonderlich aber war er in der Mahlerey mit

3) Siehe Th. Hampe, Nürnberger Ratsverlässe über Kunst und Künstler im Zeitalter der Spätgotik und Renaissance, II, Nr. 2615. Dort heißt es zum 1. Nov. 1613: „An statt Christoff Reingrubers soll man Hansen Strauchen zu einem geschwornen visierer annemen".

4) Katalog der im Germanischen Museum befindlichen Gemälde, 3. Aufl., Nr. 834.

Gummi-Farben und im Schmeltz-Wercke oder in dem so genannten Emailliren trefflich geübt, und bemühet viel schönes davon zum Andencken zu hinterlassen, welche man noch bis dato als treffliche Kunst-Stücke in hohen Werth hält". Andresen und Rée führen Proben seines Wirkens auf diesem Gebiet an, die sich damals in der Kunstkammer in Berlin und im Belvedere zu Wien befanden. Ganz besonders groß aber ist die Zahl seiner Zeichnungen, die er für den Stich im Einzelblatt und in Büchern schuf. Sie bestehen in Historien, Landschaften, Grotesken, Emblemen, auch Inschriften und Sentenzen. Neben anderem war er als Illustrator für verschiedene geistliche Schriften des bekannten Predigers Joh. Mich. Dilherr tätig, was zu bemerken deshalb nicht unwichtig ist, weil er bei einer dieser Gelegenheiten auch mit Georg Philipp Harsdörfer in Berührung kam, was für diesen Veranlassung geworden sein mag, gerade durch ihn sein Bildnis als Vorlagezeichnung für den Kupferstich fertigen zu lassen. Zu Joh. Mich. Dilherr's evangelischer Sonntags-, Fest- und Epistelpostill nämlich, welche dieser die Sabbaths-Ruhe benannte, hat Georg Philipp Harsdörfer die Sinnbilder erfunden und diese dann unser Georg Strauch gezeichnet. Ich entnehme diese Notiz unserem mit zahlreichen handschriftlichen Zusätzen versehenen Handexemplar von Doppelmayr, bei der mir jedoch die Angabe des Jahres der Herausgabe dieses Buches (1674) etwas zweifelhafter Natur zu sein scheint. Die Zahl der religiösen Embleme dieses Werkes wird auf 182 angegeben. Der Stich zu ihnen rührt von Melchior Küssell her. Weiter zeichnete Strauch viele Bildnisse, die von Sebastian Furck, Bartholomeus Kilian, Andreas Khol, J. F. Leonhart, Jak. Sandrart, Jak. Schollenberger, Corn. Nic. Schurz, Matthaeus Küssell u. a. m. in Kupfer gestochen wurden. Zu diesen gehört auch das vorliegende Porträt Georg Philipp Harsdörfers, das in allem deutlich darauf hinweist, daß es eine nach dem Leben gezeichnete Vorlage für einen Stich ist. Dieser wurde von Andreas Khol in Kupfer gebracht.

Wie verhält sich nun der Khol'sche Stich unseres Harsdörfer-Porträts zu der Strauch'schen Originalzeichnung? Wir müssen uns näher mit dieser Frage beschäftigen, weil es von Wichtigkeit ist festzustellen, ob uns in den verschiedenen allgemein bekannten und oft reproduzierten Bildnissen Georg Philipp Harsdörfers sein charakteristisch physiognomischer Gesichtsausdruck getreu und wahr überliefert worden ist. Vorweg ist noch zu bemerken, daß der Stich des Andreas Khol, wie aus der Unterschrift geschlossen werden darf, eine Widmung des bekannten Nürnberger Kupferstechers, Kunsthändlers und Verlegers Paul Fürst an den Dichter ist; denn nur auf diesen können die beiden Initialen P. F. gedeutet werden. Bei der Vergleichung der Zeichnung und des Stiches sehe ich von äußerlichen Abweichungen wie auch von einer Erklärung des Beiwerks in den Zwickeln links und rechts unten ab und beschränke mich lediglich auf das, worauf es mir hier ankommt, auf das Antlitz des Dichters, wie es hier und dort wiedergegeben erscheint. Zug um Zug läßt sich konstatieren, daß der Stecher die feinen Gesichtszüge vergröbert, entstellt und verdorben hat. Die hohe Stirn des Originals ist im Stich (Taf. XXI) niedriger gegeben, sie ist in die Breite gezogen und mehr nach vorn herausgedrückt. Die Folge davon ist, daß das volle lockige Haupthaar nicht mehr in seiner bezeichnenden Weise herabflutet. Der Scheitel sitzt verkehrt, wodurch bewirkt ist, daß die Natürlichkeit des, wenn ich so sagen darf, künstlerischen Haararrangements in eine

steife Symmetrie verkehrt ist. Durch diese Veränderung ist dem Antlitz, wie wir es in der Zeichnung dargestellt finden, eines seiner wichtigsten Merkmale genommen worden. Ganz anders wirkt ferner die Behandlung der Augen hier und dort. Zwar treten die Augen auch in der Zeichnung etwas schwer markiert aus den Höhlen heraus. Doch ist der Schwung der Lider hier weit mehr gerundet. Das obere Lid ist auch nicht so breit und lastet darum nicht so schwer. Das untere Lid liegt nicht so plastisch auf, wie wir es auf dem Stich sehen. Hinzu kommt, daß die Augenbrauen viel freier hinaufgezogen sind. So ist der Effekt in der Kupferstichwiedergabe ein ganz anderer. Die Verzeichnung, die Verschiebung der charakteristischen Lagen der Linien in den Augenpartien, die übertriebene Herausarbeitung ins Plastische hat dem geistreichen Zug, den das Antlitz des Dichters in der originalen Zeichnung zur Schau trägt, in ganz bedenklicher Weise Abbruch getan. Der Stecher hat etwas ganz anderes daraus gemacht. Auch die Form der Nase hat er verändert. Der Rücken ist in Wirklichkeit höher und im oberen Teil energischer ausgeprägt. Die Partie zwischen Nase und Mund wirkt dadurch, daß die Haare des kleinen Schnurrbarts aufwärts gekämmt und die neben den Nasenlöchern beginnenden Wangenfalten stärker hervorgekehrt sind, im Stich ebenfalls anders als im Original. Überhaupt hat das ganze Antlitz eine mehr länglich-ovale Form bekommen, während es auf der Zeichnung mehr in die Breite geht. Das Fleisch der Gesichtsteile ist ferner bei weitem nicht so straff gespannt; es ist weicher und voller. Die offensichtliche Unfähigkeit des Stechers gegenüber seiner Vorlage, die sich in allem als künstlerisch bedeutsam erweist, hat so ein Bild zuwege gebracht, das nicht im Entferntesten den Feinheiten der Zeichnung gerecht geworden ist. Es ist eine Wiedergabe, die sich nur in dem allgemeinen Gesamteindruck dem Original nähert, aber in den wirklich charakteristischen Einzelheiten auf Treue der Durchführung nicht den geringsten Anspruch erheben darf. Der Stich ging in zahlreichen Exemplaren in die Welt hinaus und bestimmte für die Folgezeit die Vorstellung von der äußeren Persönlichkeit des Dichters. Die originale Zeichnung aber, die allein das richtige Abbild bringt, war nur einmal vorhanden. Sie blieb verschollen, um erst vor kurzem durch einen Zufall wieder ans Tageslicht zu kommen. Beide sind zugleich ein Beweis für die Richtigkeit des allgemeinen Satzes in Naglers Monogrammisten: „G. Strauch lieferte auch Zeichnungen zum Kupferstiche, welche aber nicht gut übertragen wurden".

Der Porträtstich des Andreas Khol, welcher Künstler im Jahre 1656 starb, wurde die Quelle weiterer Übel, denn es dürfte kaum einem Zweifel unterliegen, daß auf ihn der erst nach dem Tode des Dichters geschaffene Stich des Jakob von Sandrart zurückgeht. Zwar heißt es links unten auf dem letzteren „G. Strauch delin:", aber ein Vergleich der drei Blätter lehrt, daß diese Notiz nur insofern Berechtigung hat, als Sandrart nur indirekt, nämlich durch das Porträt des Andreas Khol auf die originale Darstellung zurückging. Eine neue Zeichnung des Georg Strauch scheint mir hier nicht vorzuliegen. Die Veränderungen, welche Sandrart vornahm, sind nämlich nur äußerlicher Natur. Er kleidete den Dichter in die Tracht eines Nürnberger Senators, welche Würde er ja einnahm, und umschloß sein Bild mit einem ovalen Rahmen, der in einer Pilasterstellung mit größeren allegorischen Figuren und kleinen Darstellungen ruht. Die Gesichtszüge behielt er bei, sie je-

doch noch weiterhin verflachend und vergröbernd. Hierdurch entfernte sich das von ihm geschaffene Bildnis noch weiter von der gezeichneten Vorlage. Der Charakter des Urbildes wurde in fortschreitender Skala entstellt, verwischt und verdorben. So darf der Sandrartsche Porträtstich, zu dem sich die originale Kupferplatte jetzt als Depositum des Pegnesischen Blumenordens bei uns befindet, auf Treue und Zuverlässigkeit der Wiedergabe im Grunde genommen noch weniger Anspruch erheben als das Blatt des Andreas Khol. In weit geringerem Maße aber gilt dies noch von dem auf den ersten Blick täuschend ähnlichen Nachstich, den der Nürnberger Kupferstecher Augustin Christian Fleischmann zu Ende des 17. Jahrhunderts nach dem Sandrart'schen Porträt schuf. Auch er fand nichts Verwerfliches darin, wenn er seinem Blatt ein „G. Strauch delin." beifügte und dabei in Wirklichkeit nicht auf die Zeichnung, sondern auf den bereits sekundären Stich Sandrarts zurückging. Die damalige Zeit war in derlei Dingen nicht so ängstlich, wie man es heute zu sein gewöhnt ist; auch der Nachstich hatte damals noch nicht, oder wenigstens nicht immer, den Beigeschmack des Unerlaubten und Verbotenen.

DIE HOLZMÖBEL DES GERMANISCHEN MUSEUMS.

VON DR. HANS STEGMANN.

(Fortsetzung.)

X.

Verbleiben wir bei der Betrachtung der Renaissanceschränke gleich bei dem zuletzt behandelten Stollenschränken aus dem Rheinland und Westfalen, so ist eine konstruktive Weiterbildung kaum zu bemerken. Der Schrankkasten steht je nachdem auf vier oder sechs Stollen, die sich um die Hälfte verringern, wenn die Rückwand des Kastens bis zum Boden oder dem unteren Querbrett heruntergezogen ist. Der Schrank ist ganz regelmäßig als rechteckiger Kasten gebildet, die Vorderfläche zwei- oder dreigeteilt mit zwei Türen im ersteren, mit einer mittleren oder zwei seitlichen im letzteren Falle.

Das Museum besitzt von rheinischen und westfälischen Stollenschränken eine schöne Reihe meist in guter originaler Erhaltung. Die rheinischen Schränke, die wie ihre spätmittelalterlichen Vorfahren, mit ihren flandrischen und französischen Genossen in naher verwandtschaftlicher Beziehung stehen, sind durchaus in Eichenholz gearbeitet; die allein gezierten Vorderflächen, gelegentlich auch die Vorderstollen sind mit reicher ornamentaler und figürlicher Schnitzerei bedeckt.

Beginnen wir mit dem schönsten Exemplar (Abb. 121 u. 122). Es wurde von dem bekannten Möbelhändler und Restaurator Möst in Köln bei einem Bauern in Wanne aufgefunden und von A. v. Essenwein 1883 in unrestauriertem Zustand für das Museum erworben. Es wurde dann von Möst in verhältnismäßig schonender Weise wiederhergestellt. Wenn Essenwein (Mittlg. d. Germ. Mus. Bd. I S. 182 f. u. Tafel XIII) in seiner Besprechung des Stückes dasselbe um die Wende des 16. und 17. Jahrhunderts ansetzt, so dürfte nach dem echten Frührenaissancecharakter des Ornaments, auch wegen der Kostüme der Medaillonköpfe diese Entstehungszeit um einige Jahrzehnte zu spät gegriffen sein. Ich möchte diesen Stollenschrank und seine beiden Genossen im Museum eher um 1560 datieren. Mit Recht betont aber Essenwein den gotischen Grundcharakter des Schrankes, der auch in den scharfen, feinen Profilierungen des Schreinerwerks, nicht nur in dem ganz nach außen gelegten Beschläge nachklingt. Ganz renaissancemäßig dagegen ist die in Entwurf und Ausführung gleich ausgezeichnete, geschnitzte Dekoration der Vorderstollen, der drei obern Schrank- und der beiden Schubladenfelder. Das feine künstlerisch Verständnis in der Behandlung der Verhältnisse und des Details geht weit über die oft übliche ungeschickte Übernahme von Ornamentstichvorbildern hinaus. Man beachte beispielsweise die verständnisvolle Verwendung des Akanthusblattwerks an

den Vorderstollen, die frisch er- und empfundene Art der Flächenfüllung mit von Maskarons, Panisken und Vögeln durchsetzten Blattwerks, oder die ausgezeichnete aufsteigende Kandelaberfüllung mit Putten des Mittelteils. Charakteristisch für

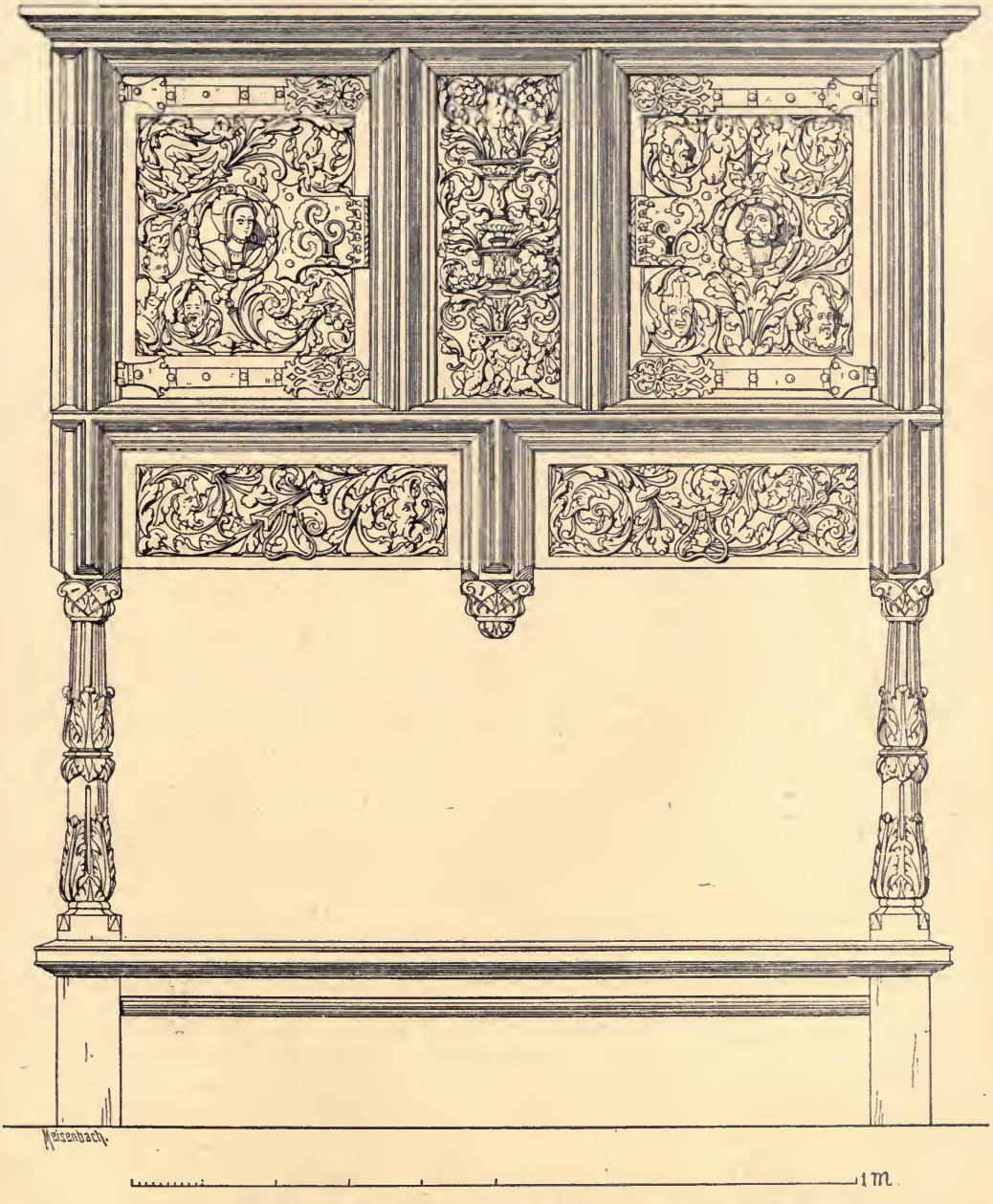


Abb. 121. **Westfälisch-rheinischer Stollenschrank. Mitte des 16. Jahrhunderts.**

die rheinischen Stollenschränke ist die Verwendung frei aus der Fläche heraustretender Brustbilder aus den Türfüllungen, die zugleich die Funktion der Türknäufe versehen sollten. Ob für diese eigenartige Büstenverwendung Frankreich oder

Deutschland die Priorität gebührt, läßt sich bei dem angeführten gleichzeitigen Auftreten des Motivs in beiden Ländern schwer entscheiden.

Die Einteilung des Schrankes mit zwei Türen und einem unbeweglichen Mittelteil, darunter zwei Schubladen, ist die übliche. Ebenso die typische Verzierung

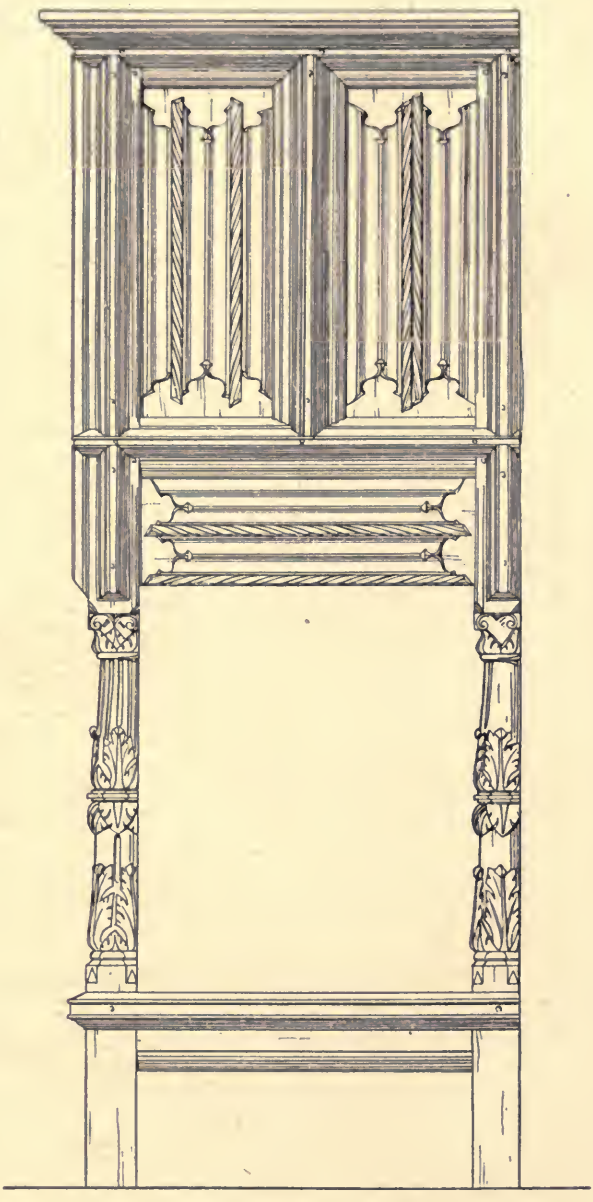


Abb. 122. **Seitenansicht des Schrankes Abb. 121.**

der Seiten mit Pergamentrollen, die nur durch Anbringung strickförmig gedrehter Rundstäbe in den Knickungen der Rolle etwas antikisiert erscheinen. Die Maße des Schrankes sind Höhe: 1,55, Breite 1,2 und Tiefe 0,58 m.

Dem eben besprochenen und abgebildeten rheinisch-westfälischen Stollenschrank steht ein weiterer der Sammlung sehr nahe. Der Schrankaufbau (zum großen Teil modern ergänzt) ist genau derselbe. Er hat dieselben (drei) Vorderfelder mit zwei Türen im eigentlichen Schrankkasten, darunter ebenso zwei Schubladen. Nur ist er breiter auseinandergezogen. Die Stollen und der gesamte Unterbau sind schwerer, nicht geschnitzt und kaum profiliert. Die Teilungsfüllung zwischen den Schubladen ist

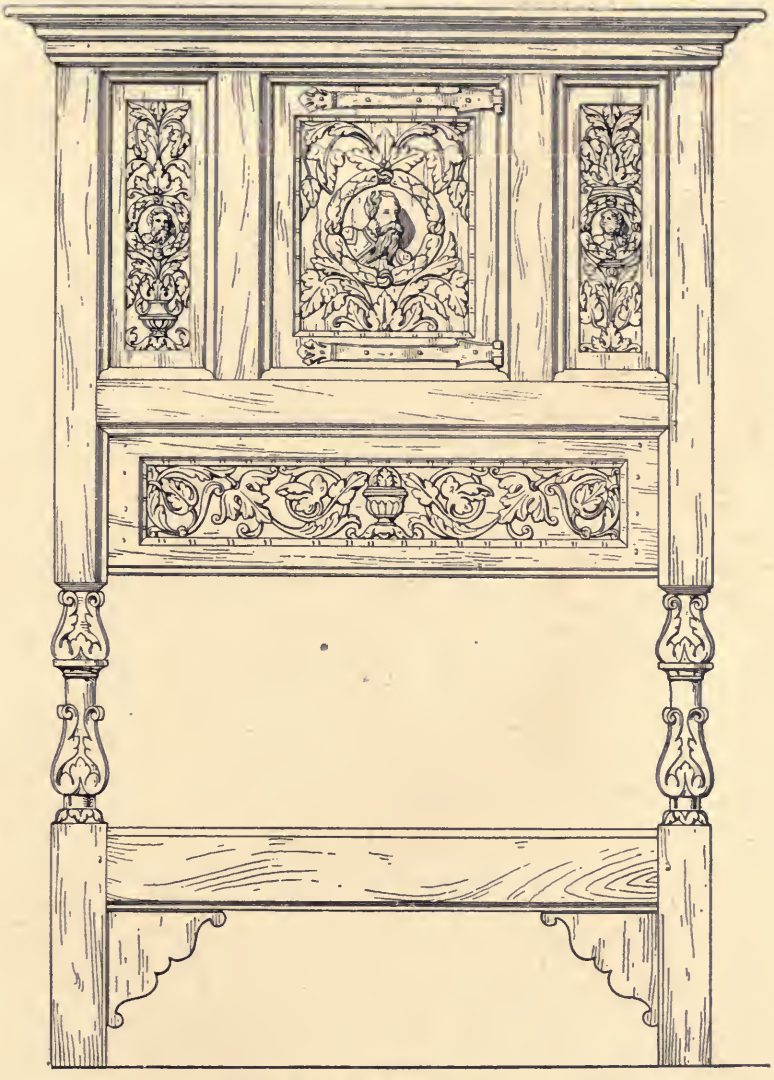


Abb. 123. **Vorderansicht eines rheinischen Stollenschrankes.**

auch hier als eine Art „Hängestollen" mit Kropf gebildet. Die Profilierungen des bekrönenden Gesimses und der Umrahmungen nähern sich mehr der gotischen Formensprache, als derjenigen der Renaissance. Die Flachschnitzereien der Schubladenvorderseiten weisen Mascarons mit Blattwerk, die drei eigentlichen Schrankfüllungen, von denen die mittlere wesentlich schmäler als die beiden äußeren sind,

in der Mitte sämtlich frei heraustretende Köpfe, links (vom Beschauer) den einer Frau, rechts und in der Mitte von Männern. Die Umrahmung bildet das übliche Blattwerk. Die Seitenteile haben in 3 Feldern Pergamentrollenverzierung. Die Ausführung ist eine sorgfältige, wenn auch nicht so meisterhaft, als beim vorhergehenden Stück.

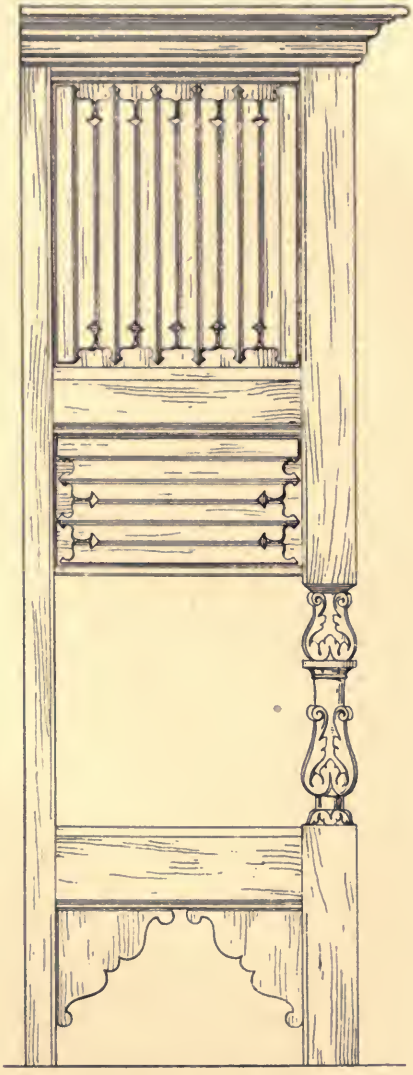


Abb. 124. **Seitenansicht des Schrankes Abb. 123.**

Die Schlösser fehlen, die wiederum, wie bei diesen Möbeln üblich, außenliegenden Türbänder sind in ähnlichen gotischen Formen gehalten, wie bei dem vorigen.

Derselben Gruppe und Zeit gehört ein kleinerer, von A. v. Essenwein schon Ende der sechziger Jahre in Köln bei einem kleinen Händler erworbener und nach dem Ankauf maßvoll restaurierter Stollenschrank (besprochen und abgebildet Mittlg. d. Germ. Mus. Bd. 1 S. 193 f. u. Tafel XIV) an, den die Abbildungen 123 und 124 in

Vorder- und Seitenansicht wiedergeben. Er ist wesentlich kleiner (die Höhe beträgt 1,4, die Breite 0,88, die Tiefe 0,45 m). Die Dreiteilung des Schrankkastens ist hier so getroffen, daß auf ein breites Mittelfeld mit der Tür zwei schmale Seitenfelder treffen. Der seitlichen Pergamentrollenfüllungen sind es auch nur zwei, eine mit senkrechter und eine mit wagrechter Anordnung des Pergaments. Die geschnitzte Dekoration bewegt sich in den üblichen Formen mit den heraustretenden Medaillonbüsten in den Rahmenfüllungen und dem schon etwas flau und oberflächlich behandelten Blattwerk.

Einen sehr nahe verwandten, aber doch nicht gleichen Typus der Stollenschränke lernen wir in zwei Exemplaren aus Westfalen kennen, die ebenfalls der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts entstammen dürften. Gleich ist bei ihnen und den rheinischen Schränken das Material und die reiche Verwendung von Reliefschnitzerei; dieselbe erstreckt sich hier sogar auf alle gliedernden und tragenden Teile. Dies ergibt bei den in verhältnismäßiger Kleinheit durchgeführten überreichen Motiven ein etwas unruhiges, zum Teil sogar unklares Bild.

Das erste Exemplar ruht auf vier brettförmigen Stollen (die untere Querplatte mit den kurzen glatten Stollen darunter ist moderne Ergänzung), von denen die beiden vorderen in Reliefschnitzerei (nur auf der Vorderseite) als Säulen auf überhohen, mehrfach gegliederten Postamenten behandelt sind. Der Schrankkasten ist an der Vorderseite in drei Felder gegliedert, von denen das breitere mittlere die Türe mit originellem, gotisierendem Schloß enthält. Die schmalen Seitenfüllungen, durch breitere äußere und schmälere innere Pilaster abgegrenzt, haben aufsteigende kandelaberartige Kompositionen, von vielen kleinen Putten umspielt. Auf der Mitte des Kandelaberschafts hängt je ein Wappen (links vom Beschauer mit Schachbrettmuster, rechts mit drei ins Dreieck gestellten Rosen). Ähnliche, auf Ornamentstiche als Vorbilder deutlich hinweisende, aufsteigende Füllungen haben die in der Axe der Stollen laufenden Pilaster. Der Einfluß der in Technik und Geschmack weit durchgebildeteren Handwerksgenossen am Rhein läßt sich leicht erkennen. Eigenartig ist bei diesem Stück die Behandlung der Rundstäbe, die wo immer angängig ein strickartig gedrehtes, abwechselnd aus glattem Band und Perlstab zusammengesetztes Muster zeigen. (Abb. 125). Die Maaße betragen: 1,48 m Höhe, 1,01 m Breite, 0,55 m Tiefe.

Das zweite Exemplar, etwas kleiner, die Höhe beträgt 1,44, die Breite 1,03, die Tiefe 0,51 m, entfernt sich vom landläufigen Typus des Stollenschrankes etwas dadurch, daß der Schrankkasten sich ohne Trennung, ja sogar ohne Schlagleisten in zwei fast die ganze Breite einnehmende Türen öffnet. Das stark restaurierte Stück — Deckplatte mit Sims, Untergestell bis auf die skulptierten Vorderpfosten, und Seitenwände sind erneuert — zeigt in Anordnung und Ausführung mit seinem vorbeschriebenen Genossen sehr viel Ähnlichkeit. Besonders gut sind hier die stämmigen, mehrfach abgesetzten Vorderpfosten mit ihrer Akanthustabverzierung, dann die vielleicht ursprünglich gar nicht zu diesem Schrank gehörende Arabeskenfüllung der unteren Schublade. Die Arabeskenfüllungen der Türen, deren Mittelpunkt hier zwei aufgehängte, offenbar bürgerliche Wappen bilden, sind wesentlich schwächer. Das Schloßwerk ist demjenigen des in Abb. 125 wiedergegebenen ganz gleich.

Der lokalen und auch der stilistischen Verwandtschaft halber, sei ein weiterer Schrank aus den Rheinlanden angeschlossen, der den Stollenschränken fern steht. Er dürfte seiner ganzen Außenbehandlung nach im ursprünglichen Zustand ein eingebauter Wandschrank in Verbindung mit einer vielleicht gleichartig anschließenden Wandvertäfelung gewesen sein, wenn er nicht etwa gar in späterer Zeit (wohl

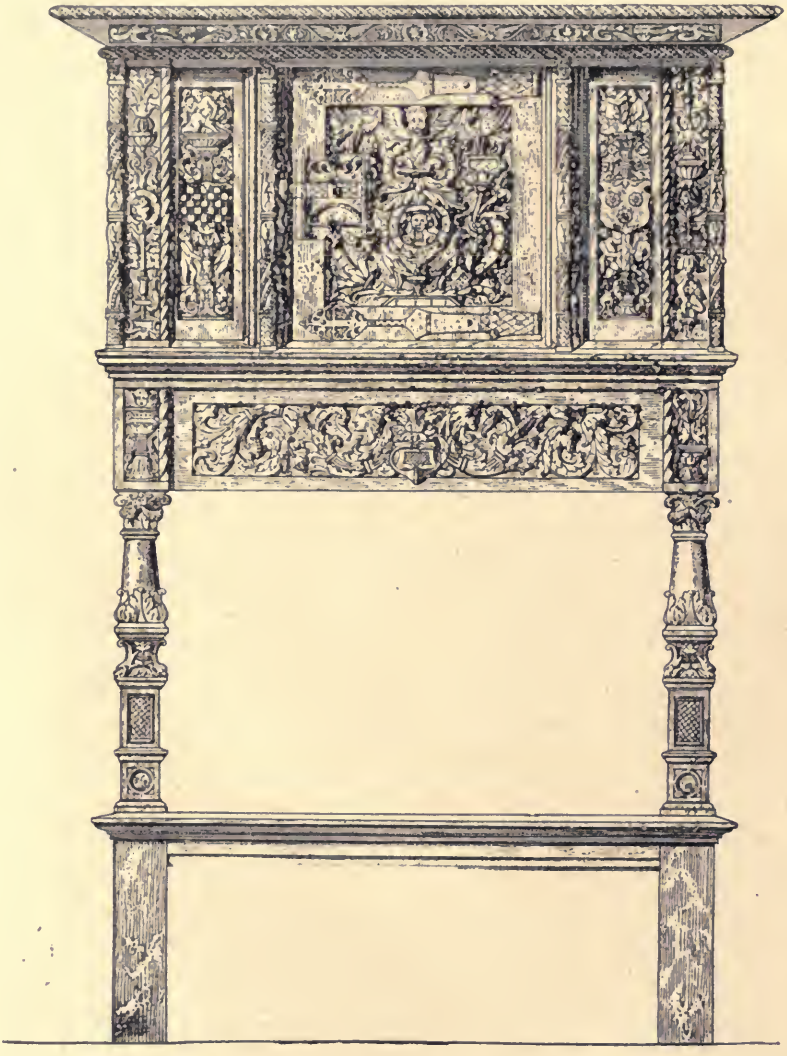


Abb 125. **Westfälischer Stollenschrank. Ende des 16. Jahrh.**

aber nach dem Befund der einfachen Seiten- und Rückwand zu schließen vor dem 19. Jahrhundert) aus Teilen einer Vertäfelung zusammengefügt wurde. (Abb. 126.) Die Vorderseite ist dreigeschossig und im Ganzen in zwölf Felder geteilt, so symmetrisch, daß von einem ausgesprochenen Möbelcharakter eigentlich nicht die Rede sein kann. Die Entstehung des Schrankes dürfte in das Ende des 16. Jahrhunderts fallen. Das Hauptdekorationsmotiv des durch seitliche und mittlere Pilaster ge-

gliederten Schrankes sind in den umrahmten Füllungen der beiden Untergeschosse Spitzrauten, deren Inneres sechsmal eine in Blattwerk auslaufende Maske, einmal eine Schere und einmal eine Hausmarke in Verbindung mit der Zahl 4 aufweist. Die oberen vier Felder dagegen zeigen in reichen Laubwerkfüllungen die rheinischen Büstenmedaillon sin leider ziemlich beschädigtem Zustand. Der Schrank ist 1,88 m hoch, 1,85 m breit und 0,63 m tief.

Von weiteren norddeutschen Schränken wären nur noch zwei der Frührenaissance zuzuzählende Stücke der norddeutschen Tiefebene an dieser Stelle zu betrachten. Wirklich gotische Schränke, wie sie insbesondere im Lüneburgischen

Abb. 126. **Rheinischer Schrank. Ende des 16. Jahrh.**

sich erhalten haben, besitzt das Museum nicht. Der Aufbau besteht bei diesen aus dem eingebauten Schrank entstandenen System aus einem in der Regel dreigeschossigem Gefach, wobei mindestens sechs einzelne durch eigene Türen verschlossene Fächer sich ergeben. Charakteristisch ist, daß bei dem im Mittelpunkt des Schrankes liegenden Fach, die Drehungsaxe der Tür nicht vertikal, sondern horizontal ist, so daß die geöffnete Tür eine zum Schreiben und dergl. geöffnete. oft noch durch ein

Abb. 127. Niederdeutscher Schrank von 1550.

originelles eisernes Gestänge gestützte horizontale Platte bildet. Ein merkwürdig, reich, wenn auch etwas derb geziertes Stück dieser Art, das den mittelalterlichen Aufbau noch beibehält — andere werden wir bei der späteren Besprechung der bäuerlichen Möbel vorfinden —, hat das Museum in einem mit der Jahreszahl 1550 versehenen großen Schrank aufzuweisen, der vielleicht in Schleswig-Holsteins eine Heimat hat. Der Schrank (Abb. 127) ist 3,12 m hoch, 1,62 m breit und 0,72 m tief. Der Schrank ist, wenn man ein schmales Schubladengeschoß hinzurechnet, viergeschossig. Das Untergeschoß mit zwei Gefachen, ist durch zwei größere Türen geschlossen, welche ebenso wie der trennende Rahmenstreifen mit Arabeskenfüllungen, die Türen außerdem mit männlichen Brustbildmedaillons in Flachrelief geziert sind. Darüber zwei Schubladen, deren Vorderseiten einen Spruch enthalten: JS(T) . CODT . MIT. VNS . WOL (soll heißen Wer) KAN . GEGEN . VNS. Das nächste Geschoß enthält zwischen zwei rein vegetabilischen Arabesken eine breite, nach unten aufklappbare Tür mit zwei geschnitzten Füllungen, dem Sündenfall und der Vertreibung aus dem Paradiese. Das oberste Geschoß enthält drei je mit einer Tür verschlossene Fächer, die durch schmale Pilaster getrennt sind; die Reliefs der Türen behandeln die Geschichte Simsons. Den oberen Abschluß bildet ein hohes, gebälkartiges Gesims, durch das die Pilaster des obersten Geschosses durchgekröpft sind. Über dem Gesims ein Aufbau mit einer Wappentafel, welche auch die Jahrzahl trägt und oben und an den Seiten mit Muschelhalbkreisen begrenzt wird, in deren Zentrum frei heraustretende männliche Büsten sich befinden. Die dekorativen Teile stimmen wohl in der etwas derben Durchführung, nicht aber stilistisch überein, so daß schon Zweifel an der Ursprünglichkeit des Schrankes in dieser Form und an der frühen Datierung aufgetaucht sind. Doch dürfte sich für die auffallende Verschiedenheit des figürlichen und des ornamentalen Schmuckes wohl die Erklärung finden lassen, daß an einer wahrscheinlich kunstarmen Stätte der Verfertiger für die ornamentalen Stücke verhältnismäßig gute graphische oder andere Vorlagen benutzen, während eine mehr handwerklich-bäuerliche Kunst mit den Köpfen und Figuren — vielleicht rohen Holzschnitten entnommen — nicht recht fertig werden konnte. Die zwischen Gotik und Renaissance schwankenden, reichen, verzinnten Beschläge, die Verwendung von breitköpfigen ebenfalls verzinnten Nägel an Stelle der üblicheren Holzzapfen, die Unterlassung jeglicher Verzierung an den trennenden Horizontalgliedern lassen nicht auf ein Kulturzentrum, etwa eine größere Stadt als Entstehungsort schließen.

Gleichen Kreisen dürfte der zweite in der eigentlichen Möbelsammlung des Museums sich befindende norddeutsche Schrank entstammen, den wir in Abb. 128 dargestellt sehen. Er ist sechsteilig mit vertikaler Mittelteilung, die durch sämtliche drei Geschosse hindurchgeht. Die einfache, aber sehr wirkungsvolle Dekoration wird einmal durch das sehr reichlich verwendete, gotisierende, durchbrochene und verzinnte Eisenbeschläg, das das dunkle Eichenholz merkwürdig belebt, dann durch die Schnitzerei der zahlreichen Füllungen gebildet. Der Aufbau ist sonst sehr einfach. In einem von einem unteren glatten Querbrett, zwei schmalen Pilasterfüllungen an den Seiten und einem kräftig profilierten oberen Abschlußgesims gebildeten Rahmen besteht die Vorderseite. Zwei für Niederdeutschland charakteristische aus der Schrankfläche vorspringenden Kufenbretter, in die die Seitenwände einge-

zapft sind, kommen hinzu. Die Horizontal- und Querverbindungen sind leicht ausgekehlt und mit einem abgesetzten Stab verziert. Die eingerahmten Türfüllungen, an den beiden Untergeschossen, je vier im oberen, je zwei für jede Tür,

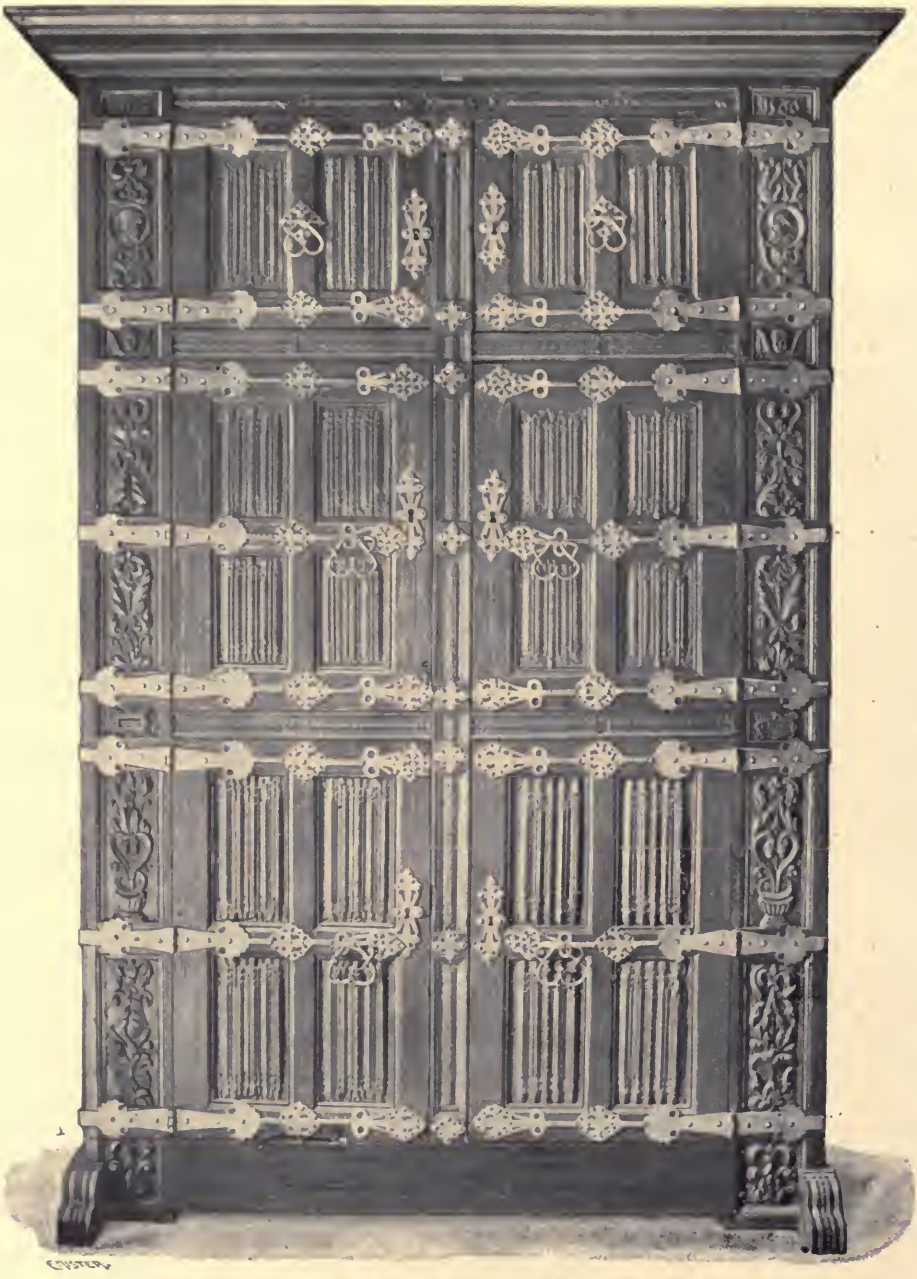


Abb. 128. **Niederdeutscher Schrank von 1566.**

zeigt gefälteltes Pergament in der für die Spätzeit und die niederdeutschen Gegenden bezeichnenden vielfach gebrochenen und sinnwidrig auch durchbrochenen

und an den Säumen ausgeschnittener Art. Die beiden Seitenpilaster haben aufsteigende Füllungen mit dem üblichen Ornamentenapparat in leidlich guter Ausführung. Am oberen Ende der Pilasterfüllungen befindet sich die Datierung: Anm. 1566. Die Maße betragen: Höhe 2,42 m, Breite 1,75 m, Tiefe 0,65 m. Die Gesamtwirkung ist eine ganz vorzügliche, wenn auch bei der Einzelbetrachtung diese norddeutschen Möbel an Sauberkeit des Entwurfs und der Ausführung den oberdeutschen ziemlich nachstehen.

Die Hauptgattung der oberdeutschen Schränke in der Frührenaissance, deren Blüte wir bis ins späte 16. Jahrhundert annehmen können, bleibt der doppelgeschossige Schrank. Die Geschosse sind oft lose aufeinandergesetzt, Sockel und Gesims leicht abnehmbar. Bei den engen Ausmaßen der Treppen und Türen der Bürgerhäuser jener Zeit war dies geboten, um die Aufstellung und den Transport zu erleichtern, zumal da die Dimensionen der Schränke dieser Art, in der Regel zur Aufnahme der mit dem zunehmenden Luxus immer ansehnlicher werdenden Vorräte der Leinenwäsche, ziemlich große waren. Im Gegensatz zu den oben betrachteten rheinischen und niederdeutschen Schränken ist der Aufbau im wesentlichen architektonisch. Wie im Mittelalter läßt der oberdeutsche Schrank das Vorbild des Hauses mit reich geschmückter Fassade durchklingen. Die Architektur der Schränke wird dabei immer reicher. Dieser Umstand geht Hand in Hand mit dem offenbaren Bewußtsein, daß der Inhalt den kostbarsten oder doch gepflegtesten Teil des hausfraulichen Besitzes enthält. So wird der oberdeutsche Schrank im Verlauf des 16. und auch noch des 17. Jahrhunderts das prunkvollste und repräsentativste Möbel des ganzen Hausrats. Es entsteht der Typus des Prunkschrankes, der dann auch außerhalb der bürgerlichen Familie in Amtszimmern und dergleichen Orten seinen Platz findet. Bekannt ist, daß die ganze deutsche Renaissance in ihrem späteren Verlaufe auch in anderen Zweigen — es sei nur auf die eigentliche Architektur, die dekorative Plastik, die Ofenkeramik hingewiesen — einen charakteristischen, schreinermäßigen Zug hat. Daß dieses üppige Wuchern der Holzarchitektur auf ihrem eigensten Gebiet, der Möbelkunst, und ihrem damaligen vornehmsten Repräsentanten, dem Schrank, in spitzfindig gekünstelten Ausdrucksformen noch vor Eindringen des eigentlichen Barockos besondere Triumphe feierte, kann daher nicht überraschen.

Von solchen erstaunlichen Schreinerkunststücken, wie sie manche Sammlungen aus dem Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts besitzen, hat das Germanische Museum zwar keine Exemplar aufzuweisen, dafür beginnt die Reihe der Entwicklung mit sehr seltenen frühen Exemplaren und läßt sich bis um die Mitte des 17. Jahrhunderts ziemlich lückenlos an meist aus Nürnberg oder dessen Umgebung stammenden Stücken verfolgen.

Der schönste und zugleich auch früheste Nürnberger Renaissanceschrank stammt aus dem Jahre 1541 (Abb. 129). Zugleich gehört er zu dem frühesten Besitz des Germanischen Museums, nämlich zu der Sammlung des Begründers der Anstalt, Freiherrn H. v. Aufseß. Der spätmittelalterliche Grundtypus ist völlig beibehalten. Zwei völlig gleiche Geschosse werden durch eine Mittelabteilung mit zwei Schubladen getrennt; die Gesamtheit der Behälter steht auf ziemlich hohem Untersatz und wird von einem ebensolchen Aufsatz bekrönt. Beide Teile sind im Gegensatz zu den meist durchbrochenen gotischen Untersätzen und Galerien ge-

schlossen gehalten. Die Übertragung der Renaissanceformen auf den gotischen Kern ist in vollkommener Weise gelöst. Die ungemein sichere Behandlung aller Verhältnisse, die vollkommene Beherrschung aller Zierformen, wie der Profilierung im neuen Stil, die vornehme und phantasievolle Zeichnung der geschnitzten Füllungen und der umrahmenden Teile verraten den Entwurf eines hervorragenden Künstlers, dem auch die saubere Ausführung entspricht. Es lag in Berücksichtigung

Abb. 129. **Nürnberger doppeltgeschossiger Schrank um 1540.**

dieser Umstände nahe, an Peter Flettner zu denken, doch dürfte bei der gegenwärtigen Sucht, jede nur irgendwie bedeutende Leistung der deutschen Frührenaissance mit diesem Namen in Beziehung zu bringen, einige Vorsicht geboten sein. Die Dekoration schwelgt förmlich in den neuen von Italien herübergekommenen Formen.

Man beachte den klassizistischen Zug, der dieser frühesten Zeit deutscher Renaissance eignet, in der Verwendung von Zahnschnitten, Eierstäben und Blattkränzen, dann von dorischen Triglyphen und Metopen mit Stierköpfen. Im geschnitzten Relief wiegen aus Vasen aufsteigende Pflanzenkompositionen vor. Aber auch die ganz quattrozentistischen gekreuzten Wappenschilder, die Behandlung des Blattwerks in der spätrömischen Formengebung verrät genaue Kenntnis der italienischen

Abb. 130. **Nürnberger Renaissanceschrank; Mitte des 16. Jahrh.**

Kunst. Der Kern des Schrankes ist nach oberdeutscher Sitte in weichem Holz ausgeführt. Die Schnitzereien sind in Eichenholz, die noch gotisch breitflächigen Rahmen der Türen mit hellerem Eschenholz fourniert. Mit Recht hat A. v. Essenwein, der diesen und den folgenden Schrank in den Mitteilungen des Germanischen Museums Bd. I S. 238 ff. Tafel XVI beschrieb und abbildete, auch auf die seltene Stilein-

heitlichkeit sogar in den ausnahmsweise in reiner Renaissance ausgeführten Beschlägen — nur die Schlüsselbleche und Zuggriffe liegen auf der Außenseite — hingewiesen.

Die Höhe des Schrankes beträgt 2,35, die Breite 1,75, die Tiefe 0,58 m. Die Jahreszahl der Entstehung (1541) ist auf einem Täfelchen im Mittelpilaster des oberen Stockwerkes angebracht.

Sehr ähnlich ist diesem ein weiterer Schrank (Abb. 130). Man könnte fast glauben, er sei in derselben Werkstatt entstanden, nur daß die feine künstlerische Empfindung doch etwas geringer ist. Der Aufbau gleicht dem vorigen vollkommen. Einfacher ist er nur darin, daß eine Vertikalteilung der Schrankgeschosse nicht mehr stattfindet. An Stelle des trennenden Pilasters mit Füllungen ist eine einfache Türschlagleiste mit Querpfeifen und Rauten getreten. Auch die Füllungen der Türen mit einer architektonischen, nicht ganz organischen Bogenstellung harmonieren nicht ganz mit dem reichen Kandelaber und Blattfüllungen der umrahmenden und trennenden Teile, die wieder von trefflichem Entwurf sind. Ein noch antikisierenderes Gepräge erhält der Schrank durch das Aufsetzen eines flachen tempelartigen Giebels mit geschnitzter Giebelfüllung. Aber z. B. die ganz schreinermäßige Behandlung des Hauptgesimses verrät das Fehlen eines einheitlichen künstlerischen Entwurfes, ebenso wie die Türfüllungen. Es ist offenbar alles aus zweiter Hand. Der Schrank ist wie sein vorherbeschriebener Genosse, als dessen wenig jüngerer Bruder er wohl angesprochen werden kann, Nürnberger Ursprungs und wurde vor etwa vierzig Jahren von dem bekannten Erforscher der deutschen Renaissance Professor A. Ortwein bei einem kleinen Antiquar gefunden und von Essenwein für den für heutige Verhältnisse fast lächerlich geringen Preis von 80 Gulden s. W. für das Museum erworben. Er ist 2,6 m hoch, 1,75 m breit und 0,60 m tief.

Der dritte Schrank dieser Art ist nach seiner künstlerischen Wirkung der geringwertigste. Als Ausgangspunkt einer neuen nun anbrechenden Entwicklung aber ist er wichtig. Er besteht aus zwei gleichen Stockwerken mit je zwei annähernd quadratischen Türen, deren Rahmenwerk wie bei den vorangehenden in Gehrung geschnitten ist (Eschenholzfournier), während die hochrechteckigen Füllungen in in Eichenholz geschnitzt eine über einem architektonischen Sockel sich aufbauende Blattwerkfüllung in breiten krautartigen Formen zeigen. Der niedrige nicht über den gesamten Schrankaufbau heraustretende Sockel enthält, durch ein kleines geschnitztes Mittelstück getrennt, zwei einfache Schubladen. Die Türen, nur durch eine verhältnismäßig einfache Schlagleiste getrennt, werden in beiden Geschossen von verhältnismäßig breiten pfeilerförmigen Feldern begrenzt, vor denen dünne, nicht gerade schön gebildete toskanische Säulen auf vor dem Unterbau herausgekröpften Sockeln stehen. Das schwere, den Schrank abschließende Gebälk ruht, vor die Fläche der Vorderseite vorgezogen, auf diesen Säulen. Das Gebälk mit geschnitztem Fries (abwechselnd schlecht gebildete, flaschenförmige Vasen mit Blättern und eine Blattwerkkomposition) ist durch einen geschweiften Aufsatz (Vasein der Mitte mit addosiertem, in Laubwerk auslaufendem Delphinenpaar) abgeschlossen. Der Vorsprung des Aufsatzes zeigt in der Untersicht gedrechselte Scheiben. Als oberer Aufsatz dient ein geschweift ausgesägtes Brett.

Der Schrank, geschickt im Entwurf, zeigt den ersten Versuch, den doppelgeschossigen Schrank durch eine einzige Säulenordnung — wir haben hier sozusagen den Vater aller der vielen nachfolgenden Säulenschränke vor uns — zu einem eingeschossigen zusammenzufassen. Deswegen ist auch die Trennung der beiden Geschosse mit Weglassung des üblichen Zwischengeschosses durch ein paar nichtssagende Gliederungen sehr schwach hervorgehoben. Die Maße des Schrankes sind: Höhe 2,36, Breite 2,11, Tiefe 0,8 m.

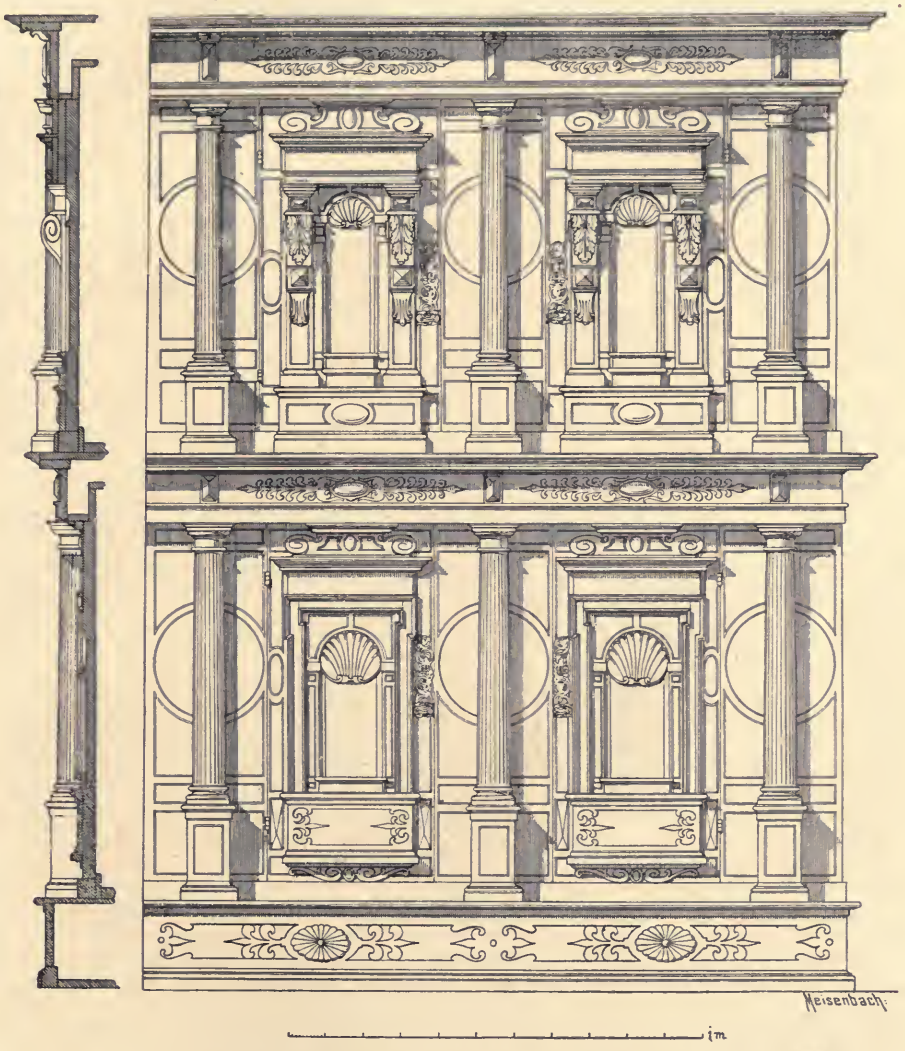


Abb. 131. **Hälfte eines doppelgeschossigen Renaissanceschrankes um 1600.**

Das ansehnlichste Stück der zweigeschossigen Schränke des Museums gehört schon dem Beginn des 17. Jahrhunderts an. Die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts hatte aber in Nürnberg den Möbelgeschmack völlig geändert. Die geleimte Arbeit, vielfache Kehlungen, Kröpfungen, Fournierung in den verschiedenen Hölzern, ein

Überreichtum von Auflagen mit der Laubsäge hergestellter Ornamente und von architektonischen Gliederungen waren an die Stelle der einfacheren, noch mehr Reliefschnitzereien bevorzugenden Art getreten. Wie Essenwein in einer kurzen Beschreibung dieses größten Renaissanceschrankes unserer Sammlungen (Mitt. d. G.M. Bd. I, S. 265) richtig bemerkt, beeinflußte die wachsende Wohlhabenheit des Bürgerstandes die Vermehrung der Haushaltungsvorräte und damit den Umfang der Schränke. Die Täfelung ganzer Wände und Zimmer, hinter denen die Schränke massenhaft angebracht wurden, führte ebenfalls dazu, auf Fluren und Hallen wahre Riesenexemplare freistehender Schränke aufzustellen. Aus einem alten jetzt abgebrochenen Patrizierhause am Hauptmarkt zu Nürnberg, erst im Besitz der Volckamer, dann der Forster, stammt unser Exemplar, dessen Höhe 2,58, Länge 3,40 und Tiefe 0,8 Meter beträgt. Die Abbildung 131 bringt die Hälfte desselben nebst der vorderen Profilierung zur Anschauung. Man könnte den Schrank, der allerdings vom Alter sehr gebräunt, aber ohne irgend welche andere Überarbeitung geblieben ist, wohl auch richtig als Doppelschrank bezeichnen. Der Aufbau der Schrankfassade ist streng architektonisch. Fünf Säulen gliedern jedes Stockwerk. Als Sockel dient ein auf dem Boden aufruhendes Postament, das ebenso wie die Friese der beiden Stockwerksimse mit ausgesägtem Ornament bedeckt ist. Schubladen sind keine vorhanden. Die Schranktüren sind zweiflügelig, die in der Mitte jeder Schrankabteilung liegende Säule dient als Schlagleiste, eine im 17. und 18. Jahrhundert häufige, aber nicht gerade stilgerechte und bequeme Einrichtung. Die Säulen stehen auf hohen Sockeln vor einer flachen, entsprechend in Felder geteilten Wand. Charakteristisch für viele Schränke ist, daß der hier kannelierte Säulenschaft vor einer runden Scheibe steht. Zwischen den Säulen in der Wand je eine reich umrahmte Muschelnische; diejenigen des Obergeschosses mit kräftig vorspringenden Konsolen etwas reicher als die unteren. Die großen, geblauten und teilweise vergoldeten Bänder liegen innen. Der ganze Schrank ist ohne überreich zu sein, ein sehr gutes Beispiel geschmackvoller Nürnberger Schreinerkunst. Der Aufbau ist wie üblich aus weichem Holz, die aufgeleimten Profile aus Eichenholz, die Einlagen aus verschiedenen helleren und dunkleren Hölzern zusammengesetzt.

Noch tiefer ins 17. Jahrhundert dürfte nach seiner schon etwas weniger feinen Formenbehandlung ein doppelgeschossiger Schrank gehören, der die Unabhängigkeit der beiden Schrankgeschosse von einander aufs Deutlichste dokumentiert (Abb. 132). Der Oberteil des Schrankes ist auf den untern auf dessen Deckplatte innerhalb einer umlaufenden Leiste lose aufgesetzt. Wie die Abbildung zeigt, ist die Breite von Unter- und Oberteil völlig verschieden, das Untergeschoß hat zwei, das Obergeschoß nur eine Tür. Im übrigen gehört diese Schrankkombination zu den sogenannten Säulenschränken, hat keinen besonderen Sockel, sondern nur ein vorspringendes Brett auf flachen Kugelfüßen. Die toskanischen Säulen, deren glatte Schäfte teilweise mit ausgesägten Ornamenten bedeckt sind, stehen auf Konsolen, eine Anordnung, die sich in Oberdeutschland besonders in Franken und Schwaben in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts einbürgerte. Der in verschiedenfarbigen, meist helleren Hölzern eingelegte Schrank zeigt innerhalb der Säulenordnung das beliebte Rahmen- und Füllwerk. Die herausgekröpften Ohren, das Fräsen der Leisten, die

mageren Profilierungen und die schon etwas verwilderten, ausgesägten Ornamente verweisen das ebenfalls aus Nürnberg stammende Stück mindestens in die Mitte des 17. Jahrhunderts. Der Schrank ist 1,98 m hoch, 2,52 m breit und 0,6 m tief.

Abb. 132. **Doppelgeschossiger Renaissanceschrank. 2. Hälfte des 17. Jahrh.**

Gegen das Ende des 16. Jahrhunderts verschwindet allmählich die symmetrische doppelgeschossige Anordnung. Bequemlichkeitsrücksichten mochten die eine Veranlassung davon sein. Bei einem größeren einheitlichen Schrankkasten gewann

naturgemäß die Übersichtlichkeit des Inhalts. Aber auch künstlerische Momente taten das ihrige. Die Schrankfassade wurde bei weitem einheitlicher bei der beliebten Verwendung der antiken Säulenordnung, wenn sie in einer, statt bisher in zwei Ordnungen zusammengefaßt wurde. Der in diesem Falle stark in die Erscheinung tretende Sockel gab wiederum willkommene Gelegenheit zur Anbringung der mehr und mehr beliebten Schubladen.

Abb. 133. **Nürnberger Pilasterschrank. 2. Hälfte des 17. Jahrh.**

Das zeitlich früheste Exemplar dieser Gattung im Museum ist gleichzeitig das schönste, geradezu ein Meisterwerk der Intarsierung (Taf. XXII). Auf einem auf dem Boden aufruhenden dreiteiligen Sockel mit drei nebeneinander liegenden Schubladen erhebt sich der zweiflügelige Schrankkasten. Die Gliederung bilden drei flache, kannelierte Pilaster toskanischer Ordnung auf hohen Sockeln. Zwischen den Pilastern ist

Nürnberger Schrank mit Intarsiendekoration. Um 1600.

je eine Rundbogennische angeordnet über einem unteren Feld mit Rahmen- und Füllwerk. Alle Flächen sind mit reicher Intarsienarbeit geschmückt. Am reichsten das obere halbrunde Türfeld, das eine hervorragend gezeichnete, aufsteigende Komposition enthält. Diese ist im Gegensatz zu den übrigen nur zweifarbigen Intarsien im reichsten Farbenschmuck gehalten. Der ganze Schrank wirkt freudig und reich; bedauerlich ist, daß der obere Aufsatz nicht mehr der ursprüngliche ist, sondern eine spätere farblose und auch in der Profilierung nüchterne Ergänzung. Die Maße des jedenfalls kurz nach 1600 entstandenen Möbels sind 2,4 m Höhe, 2,24 m Breite, 0,82 m Tiefe.

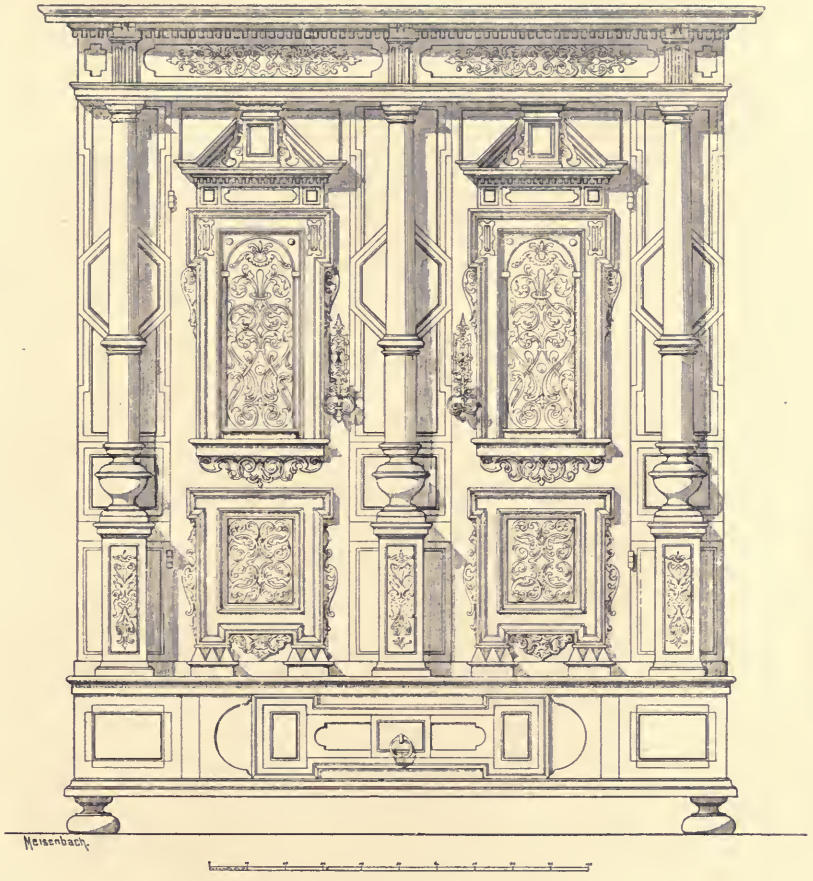


Abb. 134. **Nürnberger Säulenschrank. 2. Hälfte des 17. Jahrh.**

Im genannten Aufbau dem vorgenannten ähnlich ist ein weiterer Schrank dieser Art (Abb. 133; beschrieben und abgebildet von Essenwein, Mittlg. d. G. M., 1891, S. 80). Nur daß die Zeit der Entstehung wenigstens fünfzig Jahre später fällt. Das drückt sich nicht nur in der Umwandlung der Stilformen, sondern auch in dem ärmlicheren Charakter nach dem dreißigjährigen Kriege aus; man möchte für Werke vor und nach diesem Deutschlands künstlerische Kultur so schwer treffenden Kampf

das freudige Rokoko und die Biedermeierzeit zum Vergleich heranziehen. Die Provenienz auch dieses Möbels ist nürnbergisch. Drei Pilaster, von denen der mittlere auch hier als Schlagleiste der Doppeltüre verwendet ist, bilden die Fassadengliederung des Schrankkastens. Die Türflügel sind in zwei Felder geteilt, ein niedrigeres unteres und ein höheres oberes in Rahmen und Füllwerk, die mit den für den Barockstil charakteristischen „Ohren" versehen sind. Der Unterbau des eigentlichen Schrankkastens ist etwas stärker betont. Er enthält in zwei Geschossen vier Schubladen. Der ganze Schrank steht auf Kugelfüßen, den oberen Abschluß über den Türen und Pilastern bildet ein etwas kümmerlich ausgefallenes Gesims. Für die etwas ärmliche Art der Form entschädigt die reiche dekorative Behandlung einigermaßen. Die Intarsierung in meist hellen und braunen Hölzern (Eiche, Esche und Nußbaum) in guter, wenn auch etwas schematischer Zeichnung wird unterstützt durch reichliche Verwendung ausgesägten und aufgelegten Ornaments in recht hübsch gezeichneten Mustern. Der Schrank ist 2,25 m hoch, 1,94 m breit und 0,75 m tief.

Für die Bewertung von Altertümern ist die Notiz Essenweins interessant, daß der heute als ein recht gutes Museumsstück zu betrachtende Schrank 1863 vom damaligen 1. Direktor des Museums, Dr. Michelsen, auf dem Trödelmarkt in Nürnberg, der freilich manchen Kapitalstücken in- und ausländischer Sammlungen früher zeitweise Unterkunft bot, als Bureaumöbel erstanden wurde. Die Eignung dazu hatte er, da er bis auf die geringste Einzelheit tadellos erhalten war.

Etwas früher, wohl um die Mitte des 17. Jahrhunderts dürfte der letzte Schrank dieser Reihe (Abb. 134) sein, der den überaus häufigen oberdeutschen Typus des eingeschossigen Säulenschrankes in einer etwas späteren Fassung vor Augen führt. Er gehört zu den reich, aber nur in zwei Farben, hell und dunkel, intarsierten Schränken. Zugleich aber ist auch die Wirkung des lebhaft und kräftig gegliederten Schreinerwerkes eine bessere als beim vorhergehenden Stück. Der Sockel, wieder auf flachen Kugelfüßen ruhend, und einfach eingelegt, hat nur eine mittlere Schublade. Den Schrankkasten zieren an der Vorderseite drei Ringsäulen toskanischer Ordnung mit vasenförmigen Basen auf hohen Sockeln. Die Doppeltüre, für welche die mittlere Säule wieder als Schlagleiste dient, hat beiderseitig zwei gekröpfte Felder, das obere höher und mit Giebelarchitektur. Die inneren, intarsierten Füllungen zeigen Ornamentranken. Außen an dem Rahmenwerk findet sich wieder ausgesägtes Ornament. Solches ziert auch die zwei langen, schmalen Füllungen des oberen Aufsatzes, der der Architektur der Schrankvorderseite sich anschließt. Wie sämtliche vorgenannten ist auch dieser Schrank in weichem Holz gearbeitet; die Profile sind in Eiche, die Intarsien in Ahorn, Linde und Esche gehalten. Sehr hübsch sind die türklopferartig ausgebildeten Griffe. Die Türbänder liegen, teilweise geblaut und mit eingehauenen Ornament versehen, innen. Die Höhe beträgt 2,22, die Breite 1,9 und die Tiefe 0,78 Meter.

Von oberdeutschen Schränken der Spätrenaissance wäre schließlich noch ein sogenannter Ulmer „Fußnetschrank" zu erwähnen. Es ist dies eine niedrige, auch in Augsburg und Nürnberg vorkommende Art von Kasten, der am Fußende des Bettes Aufstellung fand und dessen Höhe natürlich nicht übersteigen durfte. Unser

Exemplar besteht aus einem Schrank mit zweiflügeliger Türe, der ohne besonderen Sockel und Aufsatz gearbeitet ist. Er ruht auf Kugelfüßen. Die Vorderseite ist durch drei dünne, auf kleinen Konsolen stehende gewellte Säulen gegliedert. Die Türflügel sind in Füll- und Rahmenwerk mit einfacher, eingelegter und ausgesägter Arbeit geschmückt. Die Höhe ist 1,14, die Breite 1,41, die Tiefe 0,58 Meter.

———oo———

LITERARISCHE BESPRECHUNGEN.

Der deutsche Volks- und Stammescharakter im Lichte der Vergangenheit. Reise- und Kulturbilder von Georg Grupp. Stuttgart. Verlegt bei Strecker & Schröder. 1906. 205 S. 8^0.

„Die Schwaben reisen sehr gerne, und wie der Deutsche überhaupt, so schwankt der Schwabe zwischen dem Drang in die Ferne und der Heimatliebe." Der diesen durch die Erfahrung begründeten und im Volksmunde längst gefestigten Satz niederschrieb, hat auch keine Ausnahme von der Regel sein wollen: Selbst ein Sohn der schwäbischen Erde hat er nicht allzufern von den schwarz-roten Grenzpfählen, noch auf gut schwäbischem Boden, in dem stillen Maihingen als Bibliothekar des Fürsten v. Öttingen-Wallerstein eine Stätte befriedigendster Wirksamkeit gefunden. Allein aus dem weltentlegenen schwäbischen Schlosse, aus dem Bereich seiner kostbaren Bücher- und Altertumssammlungen zog es den Verfasser doch zeitweise wieder hinaus ins Leben des Tages, in die „grüne Wirklichkeit" und nach Scheffels Rezept hat auch er „je zuweilen seine Bücherei abgeschlossen, bestrebt, seine Gedanken wandernd und schauend auszudenken".

Für den Verfasser gibt es mit Recht keine Frage, daß für den ernsthaften Erforscher der Kulturgeschichte die schriftliche Überlieferung der Ergänzung durch lebendige Anschauung des Gewordenen nicht entbehren darf. Grupp hat nicht nur den größten Teil Deutschlands und Österreichs im Geiste Riehls sich selbst entdeckt, sondern auch weitere Reisen nach Italien und Frankreich, England und Holland, selbst nach Skandinavien und Rußland unternommen. Aus Reiseeindrücken, die teilweise schon ehedem zu Zeitschriftenbeiträgen und Vorträgen sich verdichtet hatten, reifte der Gedanke zu diesem Buch, das nun auch das schon Veröffentlichte in gänzlich erneutem Gewande und um das Doppelte vermehrt vorträgt.

Die aufgenommenen Arbeiten bemühen sich um die Lösung der alten Aufgabe, das Deutschtum und die einzelnen deutschen Stämme in ihrer Sonderart zu erfassen und Vorzüge und Schattenseiten gleichsam abzuwägen.

Die Schwierigkeiten, die der Durchführung einer reinlichen Scheidung nach ethnographischen Gesichtspunkten sich entgegenstellen, sind Grupp klar vor Augen. Es selbst stellt wiederholt mit Bedauern fest, daß die Unterschiede zwischen den Stämmen, ja selbst zwischen Rassen und Völkern sich mehr und mehr verwischen, daß namentlich der Süden das Bewußtsein seiner Eigenart allmählich hintansetze und farblose Übergänge die Erkenntnis des ursprünglichen Volkscharakters erschweren. Vielleicht daß der Verfasser hier manchmal zu schwarz sieht. Schließlich ist auch solch ein Ausgleich — rein sachlich betrachtet — nicht immer und nicht überall ein Unglück zu nennen!

Andererseits scheint der Umstand der Erwähnung wert, daß die wirtschaftliche und politische Vergangenheit neue, eher noch mächtigere, bestimmendere Unterschiede innerhalb der Stammesgrenzen geschaffen hat. Dies gilt namentlich für den von Grupp fast gänzlich beiseite geschobenen Stamm der „Franken", deren heutiger Bestand sich aus doch recht heterogenen Gruppen zusammensetzt. Das bedächtigere, schwerfälligere Geschlecht am Obermain und das leichtlebige Völklein in der Rheinpfalz z. B. eint schließlich nur das Band einer an sich schon ziemlich weitläufigen Verwandtschaft der Mundarten. So wäre es gewiß auch dem gelehrten Verfasser schwer gefallen, hier die erwünschte allgemeine Formel zu finden.

Bedauerlich ist, daß die Gruppierung nach Stämmen, wie sie der Leser nach der Fassung des Titels erwarten muß, im Buche selbst nicht festgehalten, ja so gut wie außer acht gelassen ist.

Bei näherem Zusehen zeigt sich denn, daß unter der Überschrift „Württemberg" nur vom schwäbischen Württemberg, unter „Bayern" nur vom Stamme der Bayern die Rede ist. Die fränkischen Landesteile der beiden süddeutschen Königreiche (mit der Rheinpfalz) werden, wie gesagt, merkwürdiger Weise kaum berührt.

Der Verfasser hat an einen weiteren Leserkreis gedacht, den gelehrten Apparat möglichst in die übrigens recht lesenswerten Anmerkungen am Ende des Bandes verwiesen und ohne Zweifel ist auch der rechte Ton getroffen. Man liest gleichwohl in einem nachdenklichen Buch, das ab und zu schon zum Widerspruch auffordert, immer wieder aber auch zu eigener Beobachtung und eigenem Nachprüfen anregt und zwischen hübschen Reiseerinnerungen und den Abschnitten, die der historischen Ergründung des Landschafts- und Volkscharakters gelten, beschäftigen uns die freimütigen Äußerungen des Autors über seine persönliche Auffassung der religiösen und politischen Fragen der Gegenwart.

Im Anhang bringt Grupp einen uns naturgemäß besonders interessierenden Abschnitt über das Germanische Nationalmuseum, dem der Maihinger Bibliothekar seit 1891 als Pfleger schätzbare Dienste erwiesen hat. Hier wird der mehrfachen Beziehungen des Fürstlichen Hauses Öttingen-Wallerstein und der Maihinger Sammlungen zu der Schöpfung des Freiherrn von Aufseß gedacht und so manche persönliche Erinnerung und Begegnung in der liebenswürdig-bescheidenen Art des Erzählers überliefert.

Friedrich der Große und der Netzedistrikt. Von Dr. Christian Meyer. Zweite vermehrte und verbesserte Auflage. München 1906. Verlag von Max Steinebach. 118 S. 8^0.

Dr. Christian Meyer, der Geschichtschreiber der Provinz Posen, zeigt hier die hervorragende, an den verschiedensten Punkten einsetzende Kulturarbeit des großen Königs auf, die dieser, unterstützt von tüchtigen Helfern (Kammerpräsident v. Domhardt, Geh. Finanzrat v. Brenckenhoff u. a.) dem unter polnischer Verwaltung, namentlich nach der wirtschaftlichen Seite hin, unglaublich vernachlässigten Lande zugewendet hat. Die archivalischen Unterlagen für diese Studie ergaben sich für den Verfasser aus den reichen Materialien des Posener Staatsarchivs. Die interessante Folge einschlägiger Cabinets-Ordres Friedrichs d. Gr. findet sich auf S. 67 ff. anhangsweise vollständig wiedergegeben.

Altreichsstädtische Kulturstudien von Dr. Christian Meyer, Staats-Archivar a. D. München. Verlag von Max Steinebach. 1906. 257 S. 8^0.

In einem handlichen Bande hat der Verfasser eine ansehnliche Folge seiner kleinen Abhandlungen zur Geschichte alter Reichsstädte auf dem Boden des rechtsrheinischen Bayern vereinigt. Anspruchslose Bilder aus deutscher Vergangenheit sind es, die uns hier entgegentreten. Viel Bekanntes für den, dem die autobiographische Literatur des Mittelalters und des sechzehnten Jahrhunderts einigermaßen vertraut ist, anderseits Anschauung und Belehrung in reicher Fülle für die vielen, denen es nicht möglich ist, aus unmittelbaren Quellen zu schöpfen, und doch der Wunsch rege bleibt, die Welt unserer Vorfahren nicht bloß im Rahmen des geschichtlichen Romans zu sehen.

Dem Verfasser hat es Augsburg vor allem angetan. Dieser Stadt sind vierzehn seiner Essays und allein vier Fünftel des Ganzen eingeräumt worden. Franken ist durch Nürnberg und Rothenburg o. T. vertreten. Den Schluß macht eine Studie über Memmingen im Reformationszeitalter.

Nicht wenige Besitzer und dankbare Leser werden bedauern, daß sein Inhalt mit diesen vier Städtebildern erschöpft ist und daneben die große Vergangenheit anderer ober-, mittel- und niederdeutscher Reichsstädte so ganz leer hat ausgehen müssen. HH.

Die Zenten des Hochstifts Würzburg. Ein Beitrag zur Geschichte des süddeutschen Gerichtswesens und Strafrechts. Mit Unterstützung der Savignystiftung herausgegeben von Dr. Hermann Knapp. I. Band. Die Weistümer und Ordnungen der Würzburger Zenten. I. und II. Abteilung. Berlin 1907. J. Guttentag, Verlagsbuchhandlung, G. m. b. H. XII, IV, 1405 S. in 8^0.

Des Verfassers Name ist kein unbekannter auf dem Arbeitsfelde der deutschen Rechts-, insonderheit der Strafrechtsgeschichte. Wir danken dem früheren Würzburger Privatdozenten, jetzigen Reichsarchivassessor in München bereits zwei vortreffliche Arbeiten über das Nürnberger Kriminalrecht. Neuerdings nun hat er den Fachgenossen den reichen Ertrag seiner fast 10jährigen andauernden Beschäftigung mit den entsprechenden Verhältnissen auf unterfränkischem Boden vor Augen gestellt.

War Planck in seinem grundlegenden Werke über das deutsche Gerichtsverfahren im Mittelalter (1878—79) wesentlich von niederdeutschem Quellenmaterial ausgegangen, so sucht nun Knapp seinerseits die Grundlagen und treibenden Kräfte innerhalb des süddeutschen Strafrechts aufzudecken, um den Unterbau zu schaffen für eine künftige durchgreifende und möglichst abschließende historisch-dogmatsche Verarbeitung des gewaltigen Stoffes. Nicht den leichtesteten Teil hat der Verfasser gleich zum ersten sich herausgeholt und in Angriff genommen: die Ergründung des Wesens und der Entwicklung der Würzburger Zenten.

Die Ergebnisse einer bewundernswerten Durchdringung dieses zumeist noch recht unangebauten und doch so reizvollen Gebietes, ir das Rockingers bedeutsame Arbeiten über Lorenz Fries locken mußten, liegen nun in zwei starken Halbbänden vor.

Da gerade im Würzburger Territorium, dessen Verfassung aufs engste mit seiner Gliederung in etwa 70 Zenten und Halsgerichte verwachsen erscheint, an der Hand sorgsam erwogener „Fragen" die „herbrachten" Rechtsbräuche mit peinlicher Sorgfalt ergründet wurden und Aufzeichnung fanden, so gibt uns das gesammelte und gesichtete Material den erwünschten Einblick in das Gefüge des kriminellen Rechtslebens jener Zeiten.

Der erste Band reproduziert die Quellen selbst, für jede Zent erst deren alte Weistümer und Halsgerichtsformulare, dann den Kern des Ganzen, den Text des Würzburger Zentbuchs aus der Epoche des M. L. Fries und die so bedeutsame Modifikation des großen Bischofs Julius nach dem leider nur als Torso überlieferten Zentwerke (Beginn der Kodifikation 1576), zuletzt die vier nachjulianischen Ordnungen. Die Anordnung des gewaltigen Stoffes, der die chronologische Folge fallen läßt, um durch „Zerreißung" der Echter'schen Sammlung den Überblick über die historische Entwicklung der einzelnen Zentverfassung und den inneren Zusammenhang zwischen den verschieden zeitlichen Ordnungen nicht zu verlieren, sondern besser herauszuarbeiten, erscheint freilich zunächst nur als eine philologische Ungeheuerlichkeit, aber für den geschichtlich und praktisch an die Sache Herantretenden war das unbedingt eine Forderung der Notwendigkeit. Dem historischen Nacheinander wird immerhin der Überblick in der Einleitung (S. 11 ff.) einigermaßen gerecht.

Es liegt in der Natur der Sache, daß Knapps Werk in erster Linie dem Rechtshistoriker, dem sich hier eine Fundgrube allerersten Ranges erschließt, zu gute kommt, doch ist damit der Wert der Edition in keiner Weise erschöpft. Der Herausgeber selbst hat mit Bedacht den besonderen Ansprüchen der Wirtschaftshistoriker bezüglich der Textwiedergabe nach Möglichkeit Rechnung getragen. Die jedem einzelnen Abschnitt vorausgeschickten Übersichtstabellen bringen neben anderen willkommenen Angaben die Namen der Orte des betreffenden Zentbezirks, einschließlich der Wüstungen, die Feststellung der Zugehörigkeit zu diesem oder jenem Gau, zu Würzburgischen und zu heutigen Ämtern, die kurzgefaßte Geschichte jeder Zent, kurzum Stoff genug für weitere Forschungen (Würzburger Ämterorganisation, Bedeutung der Leibzeichen u. s. w.), zugleich sichere Ausgangs- und Stützpunkte für orts- und provinzialgeschichtliche Arbeiten. In dieser Hinsicht sei auf die rasch orientierende Übersicht über die an das Hochstift angrenzenden Territorien und die innerhalb des Würzburger Landes von geistlichen und weltlichen Herren ausgeübten Gerechtsame (1,2—10) noch besonders hingewiesen.

Auch einiger Bilderschmuck blieb dem Werke, dessen materielle Gestaltung durch die Unterstützung der Savignystiftung und das Verständnis eines opferfreudigen Verlegers gewährleistet war, nicht vorenthalten. Die beigegebenen drei Farbendrucke sind nach Originalen im alten Zentgrafen- und im Julianischen Zentbuche (dessen Titel übrigens 1, 19 zum Abdruck gelangt ist) hergestellt.

Möge dem Verfasser bald die Zeit kommen, da er auch den darstellenden Teil seiner „Würzburger Zenten" hinausgehen lassen kann. Nicht minder sehen wir der in Aussicht gestellten

Veröffentlichung der Ergebnisse seiner Beschäftigung mit den Denkmalen des bayerischen, insonderheit Regensburgischen Rechtslebens mit Spannung entgegen. HH.

Joseph Braun S. J., Die belgischen Jesuitenkirchen. Ergänzungshefte zu den Stimmen aus Maria-Laach. 95. Freiburg i. B. Herdersche Verlagsbuchhandlung 1907. XII. 208 S.

Die sehr sorgfältige Arbeit Brauns ist ein wichtiger Beitrag zur Geschichte des Überganges von der Gotik zur Renaissance. Die Meinung, daß die Jesuiten die eifrigsten Vorkämpfer des neuen Stils in den nordischen Ländern gewesen seien, ist noch immer verbreitet und noch immer wird eine auf das Große und Ernste gerichtete Art des Barocks als Jesuitenstil bezeichnet. Mit diesen Anschauungen räumt Braun gründlich auf, denn was für Belgien gilt, gilt auch für andere Länder. Es ist ausgeschlossen, daß der Orden gerade in Belgien andere Grundsätze für seine Bauten gehabt habe als anderwärts.

Die erste Kirche des Ordens in Belgien, die Kollegskirche zu Douai (1583—1591) ist allerdings ein Barockbau vom Grundrißtypus des Gesú, ihr Plan war aus Rom gekommen. Als aber einheimische Ordensmitglieder die Kirchen und Kollegien entwarfen und ausführten, schlossen sie sich den heimischen Bauformen an. Lange hielten sie an der Gotik fest und als sie im Beginn des 17. Jahrhunderts zum Barock übergingen, folgten sie dem Zuge der Zeit, der in der kirchlichen und profanen Architektur des Landes den Übergang zum neuen Stil schon herbeigeführt hatte. Braun weist sogar nach, daß in vielen Jesuitenkirchen Belgiens das struktive System unter der Hülle barocker Formen das gotische geblieben ist. Die Behandlung des Barocks, welche die Jesuitenkirchen zeigen, ist prinzipiell durchaus die gleiche wie die, welche es in der profanen Architektur des damaligen Belgiens erfuhr; denn auch in ihr war die Auffassung des Stiles kaum etwas mehr als eine bloß formale. Neben den Jesuitenkirchen entstanden gleichzeitig auch andere, welche den gleichen Stil haben.

Die allgemeinen Ergebnisse gewinnt Braun aus der sorgfältigen Untersuchung aller Monumente, so daß der Leser Schritt für Schritt die Probe auf die Richtigkeit machen kann.

Bezold.

Dr. Martin von Deutinger, Beiträge zur Geschichte, Topographie und Statistik des Erzbistums München und Freising. Fortgesetzt von Dr. Franz Anton Specht, Domkapitular. X. Band. N. J. 4. Bd. München 1907. Lindauer'sche Buchhandlung (Schöpping).

Deutingers Beiträge sind von ihren Anfängen an eines der gediegensten und wichtigsten Sammelwerke zur Geschichte des Erzbistums München-Freising, und es war ein dankenswertes Unternehmen, daß sie nach längerer Unterbrechung unter Spechts Leitung wieder aufgenommen und fortgesetzt wurden. Heute liegt schon der vierte Band der neuen Folge vor, der sich den früheren würdig anschließt. Er wird eröffnet durch eine gehaltvolle Arbeit von Dr. Doll über die Anfänge der bayerischen Domkapitel. Es wird damit für Süddeutschland ein Gebiet urbar gemacht, das im Norden unseres Vaterlandes schon vielfach kultiviert ist. Nach einer vortrefflichen Einleitung über die Entstehung und die rechtlichen Verhältnisse der Domkapitel werden die Anfänge der bayerischen Domkapitel Salzburg, Freising, Regensburg, Brixen und Passau dargestellt. Dr. Franz Xaver Zahnbrecher behandelt in einer namentlich wirtschaftsgeschichtlich interessanten Studie die Kolonisationstätigkeit des Hochstifts Freising in den Ostalpen. Dr. Max Fastlinger untersucht in einer von guter Kritik getragenen Abhandlung die Bedeutung der Erblichkeit der Vogtei des Freisinger Hochstifts für die Genealogie der Ahnherrn der Wittelsbacher. Dr. Richard Hoffmann gibt eine ausführliche Geschichte und Beschreibung, sowie eine baugeschichtliche Analyse der ehemaligen Dominikanerkirche St. Blasius in Landshut. Die schöne Kirche ist einer der frühesten gotischen Backsteinbauten in Bayern; ihr Chor gehört wahrscheinlich noch dem 13. Jahrhundert an. In ihrer gesamten Anlage ist der Dominikanerkirche in Regensburg nahe verwandt. Von dem gleichen Verfasser erhalten wir noch einen sehr fleißig gearbeiteten Katalog der Kunstaltertümer im erzbischöflichen Klerikalseminar zu Freising, der auch als Separatdruck erschienen ist (Preis ℳ 2,50). Friedrich H. Hofmann gibt den Anfang einer Statistik der Glocken der Erzdiöcese.

So reiht sich dieser neue Band seinen Vorgängern würdig an und sei der Beachtung aller, die sich mit bayerischer Geschichte beschäftigen, bestens empfohlen.

Bezold.

Die Ortsnamen der Fränkischen Schweiz. Von Gymnasiallehrer Dr. Christoph Beck. Erlangen. B. Hof- und Universitätsbuchdruckerei von Junge & Sohn. 1907. 8. 132 S.

Zu den bewährten Ortsnamenbüchern von Gradl, Hartmann, Heilig, Miedel u. a. gesellt sich ein neues Werkchen, das jene anmutige fränkische Landschaft zum erstenmale der wissenschaftlichen Namenkunde erschließt. Sein Verfasser, ein sprachenkundiger Sohn dieser in mehrfacher Beziehung hochinteressanten Gegend, ist mit ernstem Eifer daran gegangen, das quellenmäßige Material für die frühere Geschichte der heimatlichen Berge und Täler, wie es ihm vornehmlich das Münchener Allgemeine Reichsarchiv und das Bamberger Kreisarchiv, dann die gedruckten Urkundenwerke und ähnliche Sammlungen darboten, zu befragen und zu verwerten.

Der Ortsnamenkunde ist zweifellos neben dem Studium der Flurverfassung, der Dorfanlage, des Hausbaues, neben archäologischen, folkloristischen und somatischen Untersuchungen, die Bedeutung einer wichtigen, wenn auch wohl eher über- als unterschätzten Hilfskunde der Siedelungsgeschichte einzuräumen. Insbesondere ist für ein Näherherankommen an die Lösung der „Slavenfrage" und die Feststellung des Bereichs der alten „terra Slavorum" die Würdigung der namenetymologischen Ergebnisse unerläßlich.

Die vorausgeschickten zwei Abhandlungen über die „Geschichte der Besiedelung" und „Die Ortsnamen in ihrer Bedeutung für die Siedelungsgeschichte" dürfen jedenfalls das Lob für sich in Anspruch nehmen, daß sie mit Bedacht an das gesammelte Material herantreten, das vor- und umsichtige Verwendung findet, und dermaßen im wohltuenden Gegensatze stehen zu den phantastischen Ungeheuerlichkeiten, denen man in diesen Dingen täglich begegnen kann.

Der Verfasser folgt den sehr geringen Spuren der Kelten, auf die allenfalls noch einzelne schwererklärbare Gewässernamen hindeuten, und sucht das Völkergemenge zu entwirren, das weiterhin, bis zum Auftreten der Franken, jene Berge und Täler berührt oder besiedelt haben mag. Neben den fränkischen Eroberern erkennen wir den wendischen Einschlag, den das Ansässigmachen erst eingewanderter, dann auch kriegsgefangener slavischer Elemente hereinbrachte, und die von der Sprache festgehaltene Erinnerung an die offenbar auch in diesen Gegenden erfolgte Verpflanzung der Sachsen. Etwas kühn erscheint die Auffassung Becks, wonach ein nordalbingischer Stamm, der der Stürmer, dem Dorfe Tiefenstürmig seinen Namen gegeben hätte.

Auffallend groß ist die Zahl der Wüstungen des Gebiets, die in Urkunden des 13. bis 15. Jahrhunderts häufig auftauchen. Wertvoll ist die Auseinandersetzung über die Ortsnamen in ihrer kulturgeschichtlichen Bedeutung, bei deren Abfassung des zu früh verstorbenen Köberlin gediegene Arbeit „Zur historischen Gestaltung des Landschaftsbildes um Bamberg" (1893) übersehen zu sein scheint. Der Abschnitt „Die Ortsnamen in ihrer Überlieferung" dient speziell philologischen Interessen, er gliedert sich in die besonders wertvolle Untersuchung über die mundartliche Aussprache der Namen und eine Betrachtung über deren Schreibung.

Der größere Teil des Buches tritt uns als Wörterbuch entgegen, das Name um Name in alphabetischer Folge bringt und unter Voranstellung der jetzigen offiziellen Schreibweise, die heutige volkstümliche Aussprache feststellt, die historische Gestaltung des Namens verfolgt und mit einer derart kontrollierbaren Deutung jeden Artikel beschließt. Hier ist der Bescheid auf viele wißbegierige Fragen der Besucher und Freunde der Fränkischen Schweiz. Daß überall die letzte Antwort gegeben wird, ist natürlich ausgeschlossen und zu den Fragezeichen, die der Verfasser selbst setzt, wird die Forschung noch andere bringen. Aber ein sehr bedeutendes Stück Arbeit ist hier einmal geleistet und durch die sorgsam ermöglichte Überschau über das erreichbare Material die Hauptsache gewonnen.

Zu den S. 63 unter „Glashütten" angezogenen St. Nikolaus-Kapellen gehörte vor allem die dort und auch bei K nicht genannte Klaussteinkapelle bei Rabenstein. Für den, der sich für die Patronate der Heiligen interessiert, mögen neben den genannten Kapellen zu Reifenberg und Ebermannstadt noch die Pfarrkirchen von Pinzberg und Baiersdorf namhaft gemacht werden. — Ob es notwendig war, den Namen der Pegnitz wiederum mit slavisch bagenc (Sumpf) zusammenzubringen? Dem wirklichen Landschaftsbilde entspricht diese Erklärung doch eigentlich nicht. — In dem gelegentlich (S. 102) erwähnten Breemberga von 805 (MGLL 1, 1, 133) ist keinesfalls eine frühe Nennung von Nürnberg zu sehen (der Verfasser bringt mit Recht hier ein Fragezeichen an), es handelt sich da vielmehr zweifellos um das heutige Kirchdorf Premberg, nordöstlich von Burglengenfeld in der Oberpfalz, unweit der Naab.

Zur Erklärung einer großen Schicht von Ortsnamen sind Personen-Namen herangezogen worden, deren Formen wohl zuweilen erst zu erschließen, häufig genug aber gerade für unsere Gegend belegbar waren. Den Laienetymologen verstimmen zumeist solche einfach-wahrscheinliche Erklärungen und so werden die Slavomanen unter ihnen beispielsweise bei Poppendorf ihre vielgeliebten „Popen" schmerzlich vermissen. Aber gerade in diesem Sichlosmachen von der bisher beliebten vorurteilsvollen schematischen Behandlung (zu der auch die immer wieder nachgesprochene generelle Aufstellung der Endung -itz als eines slavischen Charakteristikums zu rechnen), liegt der bleibende Wert des Beck'schen Buches.

Den Historiker interessiert natürlich vor allem die Stellungnahme des Sprachforschers zu jener Hauptfrage, wie weit nach Westen man die wendischen Siedelungen und Zwangskolonien sich vorgeschoben zu denken hat. Schon eine oberflächliche Betrachtung des Namenbestandes lehrt, daß da und dort der Germane (Franke, Bayer) als ein fremdes Element erscheint, der umliegende Bezirk also vermutlich in fremden Händen war. Umgekehrt spricht die Bezeichnung windisch- (W.-Gailenreut, Windischendorf, heute Wünschendorf) für insuläres Vorkommen wendischer Ansiedler. Wenn Beck auch in Windhof und Herzogwind den Wendennamen enthalten sieht, so wird man die Möglichkeit zugeben, die Frage aber zur weiteren Diskussion stellen müssen.

Der naturgegebene Grundsatz muß lauten: Keine slavische Deutung, solange die ältesten vorliegenden Namenformen ungezwungen eine Erklärung in unserer Sprache zulassen. Ihm folgend gelangen wir mit Beck dazu, die von Dilettanten mit mehr Eifer wie Sachkenntnis festgehaltene wendische Provenienz für eine stattliche Zahl von Ortsnamen abzuweisen.

Verbinden wir die äußersten Punkte im Westen des Untersuchungsgebietes (des Flußgebietes der Wiesent), deren Namen nach Beck für kürzere oder längere Anwesenheit der Slaven sprechen, so kommen wir auf folgende, in merkwürdig weitem Abstand vom Regnitzgrund verlaufende Linie: Treunitz (nordwestlich von Hollfeld), Leiberös, Tiefen- und Hohen-Pölz, Teuchatz, Traindorf, Draisendorf, Kolmreut (zwischen Kirchehrenbach und Pretzfeld), Birkenreut (?), Trainmeusel, Moggast, Windischgailenreut, Nemsgor-Leimersberg, Herzogwind. Die Angabe der Südgrenze, die von Herzogwind über Graisch, Trägweis (? vgl. Beck 132), Kühlenfels, Körbeldorf auf Nemschenreut südlich von Pegnitz zu laufen würde, hat solange nur problematischen Wert, als das Pegnitzflußgebiet (die Hersbrucker Gegend) noch außerhalb des Forschungsbereichs steht.

Alles in allem, tritt die Zahl der mehr oder weniger sicheren wendischen bezw. an die Wenden gemahnenden Bezeichnungen doch auffallend zurück gegen das ungeheuer überwiegende germanische Namengut. Freilich wird man gut tun, sich der Grenzen der Beweiskraft des sprachlichen Materials, das eben nur einen Teil der frühgeschichtlichen Geschehnisse überliefert oder, besser, durchblicken läßt, zu erinnern und beileibe keine abschließende Antwort auf die Frage nach der Verteilung der beiden Rassen zu erwarten. Auch Becks fleißige Arbeit wird nur aufs neue die Erkenntnis festigen, daß hier einzig und allein ein Zusammenarbeiten der verschiedenen beteiligten Wissenszweige zu endgültigen Resultaten führen wird. HH.

Die Trauts, Studien und Beiträge zur Geschichte der Nürnberger Malerei. Von Christian Rauch. Heft 79 der Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Straßburg, J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel) 1907. VIII u. 114 S. mit 31 Tafeln.

Der Verfasser beabsichtigte uranfänglich, nur die Ergebnisse seiner Forschungen über den Dürer-Schüler Wolf Traut an die Öffentlichkeit zu bringen. Doch hatte er eben bei dieser Arbeit so viel Material auch über den Vater Hanns Traut gewonnen, daß er glaubte, mit diesem ebenfalls nicht zurückhalten zu dürfen. So liefert er uns einerseits einen Beitrag zur Geschichte der Werkstatt Wolgemuts, andererseits einen solchen zur Schule Dürers.

Bei beiden Meistern stellt er das Urkundliche und Biographische voran, um sich alsdann mit den ihnen zuzuschreibenden Werken in chronologischer Aufeinanderfolge zu beschäftigen.

Hanns Traut begegnet urkundlich zum ersten Mal 1477. Er dürfte demnach etwa ums Jahr 1453 geboren sein. In den Rechnungsbüchern des Klosters Heilsbronn wird er Hanns Speyer von Nürnberg, Hanns von Speyer und Johannes de Spira genannt. Er war also von Speyer eingewandert. Rauch tritt der Annahme Gümbels, der auf Grund urkundlicher Nachrichten an zwei Künstler des Namens „Hanns Traut" denken zu müssen glaubt, entgegen. In der entsprechenden Anmerkung dazu erörtert er in vorsichtiger Weise, wie etwa zu kombinieren

wäre, wenn sich die Hypothese Gümbels, die mir allerdings nicht hinreichend begründet erscheint, durch Auffindung weiterer Belege dennoch bewahrheiten sollte. Ob sich für diesen Fall die a priori von Rauch vorgenommene Teilung der jetzt seinem Hanns Traut zugeschriebenen Werke halten lassen wird, müssen wir der Zukunft überlassen. Einstweilen kommen wir ganz gut mit einem Hanns Traut aus. Rauch bringt alsdann teils bekannte, teils unbekannte archivalische Belege für eine Tätigkeit des Hanns Traut für das Kloster Heilsbronn, für Friedrich den Weisen und für den Eichstätter Bürger Diebold Zeller. Der Meister starb 1516. Der Vollständigkeit halber sei erwähnt, daß die Wandmalereien im Kreuzgang des Augustinerklosters zwar mit dem Abbruch desselben zu Grunde gegangen sind, daß sich aber noch Kopien danach, allerdings etwas fragwürdiger Natur, in der bei uns aufbewahrten Kupferstichsammlung der Stadt Nürnberg befinden, worauf vielleicht in Kürze hätte eingegangen werden können. Siehe darüber Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum 1906, S. 155 u. f.

In seiner Betrachtung der Werke Hanns Trauts geht Rauch von der einzig beglaubigten Handzeichnung desselben, dem Sebastian in Erlangen, aus. Er sieht in dieser eine Vorstudie zu der entsprechenden Darstellung auf dem Peringsdörfferschen Altar aus der Augustinerkirche im Germanischen Museum. Bekanntlich sagt Neudörfer in seinem Abschnitt über Wolgemut: „sein Gemäld aber ist die Tafel in der Augustiner Kirche gegen die Schustergasse, welches der Peringsdorffer hat machen lassen". Weiterfußend auf den Einzelheiten in der Verwandtschaft, kommt Rauch zu dem Schluß, daß Hanns Traut derjenige war, der unter Wolgemuts Leitung die Hauptarbeit am Peringsdörfferschen Altar ausführte. Seine diesbezüglichen Darlegungen überschreiten den Rahmen bloßer Hypothesen, ohne daß aber damit gesagt sein soll, daß seine Schlüsse direkt zwingend sind. Es ist ein wenig gewagt, von einer Zeichnung auf ein solch gewaltiges Altarwerk unmittelbar zu schließen. Rauch führt dann weitere Werke an, in denen er die Hand Trauts erkennen zu dürfen glaubt. Hier bewegt er sich auf positiverem Boden, nur tut er in diesem Zusammenhang dem kleinen Führer durch die Lorenzkirche m. E. zu viel Ehre an. Hanns Traut zuzuweisen sind Rauch zufolge Teile des Katharinenaltares in S. Lorenz, die Gemälde des Rochusaltares ebendort, die Geburt der Maria im bayerischen Nationalmuseum zu München, das Schutzmantelbild in Schleißheim, der Dreikönigsaltar in Heilsbronn (doch wäre hier ein „vielleicht" nicht ganz unangebracht), zwei fälschlich dem Schwarz von Rothenburg zugeschriebene Bilder der Bamberger Galerie (Apostelteilung und die Madonna mit sieben Heiligen), das für einen am 20. Juli 1504 verstorbenen Johannes Löffelholz gemalte Tafelbild der heiligen Sippe in S. Lorenz und vielleicht auch das Bild der Kreuzauffindung im Germanischen Museum. Stammt der Rochusaltar in S. Lorenz von Hanns Traut, dann könnten auch wohl die Altarflügel von Neunkirchen am Brand möglicherweise von ihm herrühren, die ich auf der historischen Ausstellung 1906 in Nürnberg zur Darbietung gebracht habe. Siehe den Katalog derselben Nr. 60 und 61. Zu berichtigen ist, daß das kleine Porträt des Conrad Imhof mit der Jahreszahl 1486 in der Rochuskapelle nicht von Wolgemut herrührt, sondern eine spätere Kopie nach demjenigen auf dem Altärchen im Nationalmuseum zu München ist.

Reich war also die Ausbeute, welche Hanns Traut bot, nicht. Zudem läßt sich hier, wie ich zu Anfang andeutete, nicht immer mit voller Sicherheit operieren. So ganz festgefügt ist darum das Gebäude, das sich Rauch auf Grund gewissenhafter Erwägungen konstruiert, nicht. Immerhin sind wir durch seine Untersuchungen um ein gut Stück weitergekommen.

Dankenswerter war und ist die Beschäftigung mit Wolf Traut. Dieser wurde um 1478 geboren und starb im Jahre 1520. Er war zunächst als Gehilfe seines Vaters, dann in der Werkstatt Dürers als Geselle tätig. Eine seiner letzten Arbeiten in Dürers Werkstatt war die Vorzeichnung zu einem Glasgemälde für Sebald Schreyer vom Jahre 1505 in Schwäbisch-Gmünd. Die früheste Spur der Betätigung Trauts in Dürers Werkstatt findet Rauch in dem 1502 herausgegebenen Werk des Conrad Celtes „quatuor libri amorum". Als das früheste Malereiwerk des Künstlers betrachtet er die Gemälde eines Flügelaltars in der Karlsruher Galerie, die er gemeinsam mit Hans von Kulmbach (um 1505) herstellte. Auch diese denkt er sich noch in Dürers Werkstatt entstanden. Rauch stellt den Anteil beider Künstler an ihnen im einzelnen fest. Auch der Holzschnitt der Stigmatisation des Franziskus von Assisi ist nach seinem Dafürhalten in Dürers Werkstatt und zwar unter Dürers Augen, unter seinem Vorbild und seiner

Korrektur entstanden. Der Übergang aus Dürers Werkstatt zu selbständiger Tätigkeit bezeichnet, wie an einer Reihe von Belegen dargetan wird, ein Sinken in der Qualität der Leistungen Trauts. Eine Ausnahme bilden die Illustrationen zur Bambergischen Halsgerichtsordnung. Im 5. Abschnitt werden weitere für des Künstlers Art und Entwicklung charakteristische Holzschnitte aufgeführt. Von einer vollständigen Aufzählung der mehr handwerklichen Arbeiten wird abgesehen. Im Jahre 1510 schuf Traut eine Passionsfolge, die unter seinen Werken einen relativ hohen Rang einnimmt. Die Originalität ist eine verhältnismäßig große. Daran schloß sich im folgenden Jahr der imposante Hochaltar der Johanniskirche, der durch die Vielseitigkeit seiner Darstellungen weitgehende Schlüsse auf die künstlerischen Fähigkeiten Trauts erlaubt. Die Landschaft ist zuweilen stimmungsvoll, der Kolorismus oft recht wirksam, die Komposition meist klar. Auch die vier Flügelbilder des nördlichen Seitenaltares in S. Johannis mit der vermeintlich echten Altdorfer-Kreuzigung im Mittelteil weist Rauch dem Wolf Traut zu, und dürfte damit wohl auch Recht haben. Die Geburtsdarstellung des Johannisaltares gibt Rauch Veranlassung, Traut ein großes Holzschnittblatt mit Geburt, Passionsdarstellungen u. a. m. zuzuteilen. Als zweites Hauptwerk des Meisters hat dann die Folge der Holzschnittillustrationen (51 Bll.) zu dem 1512 von Hölzel gedruckten Buche Bonaventuras „die Legende des heiligen Vaters Franzisci" zu gelten. Ungefähr mit dem Jahre 1512 beginnt eine regere Betätigung Trauts in der Malerei. Etwa dieser Zeit dürften die beiden Bilder des Johannes und der Barbara im Germanischen Museum angehören. Einen wesentlichen Teil seiner Wirksamkeit in diesem Zeitraum beanspruchen die Arbeiten für das Kloster Heilsbronn (Ursulaaltar 1513). Ganz ruhte in dieser Epoche auch seine Tätigkeit für die Holzschnittillustration nicht. Was aber jetzt entstand, steht künstlerisch höher als das zuvor zutage geförderte. Eingehend beschäftigt sich Rauch alsdann mit dem Artelshofer Altar vom Jahre 1514 im bayerischen Nationalmuseum in München. Interessant ist der den Fortschritt zeigende Vergleich der Hauptdarstellung mit dem Löffelholzbilde von Hanns Traut in S. Lorenz. Traut erhebt sich hier zu einer Höhe, der er nicht oft wieder nahegekommen ist. Was das Londoner Bild der Kranzbinderin betrifft, so hat es stets etwas mißliches an sich, lediglich auf Grund einer Photographie ein Urteil zu fällen. Ich möchte lieber die Akten über dieses Bild noch ungeschlossen lassen. Das gefälschte Dürer-Monogramm könnte auch an einen der bekannten Kopisten (Jörg Gärtner, Hans Hofmann) denken lassen. In das Jahr 1514 fällt auch eine tüchtige graphische Arbeit, der Titelholzschnitt für das 1514 von Gutknecht gedruckte Passauer Missale, der innerhalb des Werkes Trauts von erfreulich reicher und charakteristischer Wirkung ist. Bei dem Heilsbronner Jungfrauenaltar, dem Artelshofener Altar und dem Titelholzschnitt zum Passauer Missale liegt Dürers Einfluß klar zutage. Ihren direkten Ausdruck findet diese Zugehörigkeit Trauts zum Dürerkreis in seiner Beteiligung an der unter des Meisters Leitung hergestellten Ehrenpforte Maximilians. Von ihm rühren die Zeichnungen zu 12 Schnitten her. Zwischen 1516 und 1518 arbeitet Traut an den Bildern des Heilsbronner Mauritiusaltares, die für seine Art sehr bezeichnend sind. In engem Zusammenhang mit diesem steht das Katharinenaltärchen in Bamberg. In die gleiche Zeit fällt die Taufe Christi im Jordan im Germanischen Museum, wie Stegmann nachgewiesen hat, das Hauptbild eines Altares aus Heilsbronn, an dem Traut in den Jahren 1516—1517 arbeitete. Auch zur Illustrierung des Teuerdank wurde Traut herangezogen. Es rühren die Zeichnungen zu drei Blättern von ihm her. Das künstlerisch hochstehendste Blatt in Trauts Holzschnittwerk ist nach Rauchs Ansicht der Abschied Christi von seiner Mutter (1516). Im allgemeinen gab Dürer (Marienleben) die Anregung. Die Einzelheiten aber sind durchaus frei und Trautisch ausgearbeitet. Ein weiteres größeres Werk von Traut aus dieser Zeit ist die Malerei des Peter-Pauls-Altares in Heilsbronn, der allerdings durch eine spätere Restauration stark gelitten hat. Entschieden stimme ich Rauch zu, wenn er auch das Porträt des Abtes Bamberger, das er erst als solches erkannt hat, Wolf Traut zuschreibt. Es zeigt, abgesehen von den übermalten Teilen, des Künstlers bezeichnende Art. Höher noch als dieses steht das monogrammierte Porträt aus Freiherrlich von Behaimschem Besitz, das ich auf der historischen Ausstellung 1906 gebracht hatte. Als Trautisch bekannt war bereits der Holzschnitt Augustin und das Kind. Er gehört dem Jahre 1518 an. Die Zeichnung ist sicher und kräftig. Die Bäume sind gut charakterisiert. In die letzten Lebensjahre des Künstlers fällt seine Tätigkeit für die Illustrierung des Halleschen Heiligtumbuches, über welcher Arbeit ihn der Tod ereilte.

Resümieren wir kurz, so liegt vor uns eine fleißige, ungemein folgerichtig aufgebaute und verdienstvolle Arbeit, voll guter Beobachtungen und neuer Anregungen. Sie verzichtet auf eine rhetorisch ausgeschmückte Sprache und beschränkt sich darauf, mehr in knapper, inventarisatorischer Art, aber bei entsprechender Begründung, die Forschungsresultate des Verfassers zusammenzufassen. Dr. Fritz Traugott Schulz.

Franz Zell, Volkstümliche Bauweise in der Au bei München. — Altmünchener Tanzplätze. 75 Aufnahmen mit Vorwort. Verlag von Heinrich Keller in Frankfurt a. M.

Wer München vor fünfzig, ja noch vor vierzig Jahren gekannt hat, weiß, daß um die stille Großstadt herum eine sehr kleinbürgerliche, zum Teil halb bäuerliche Bevölkerung gewohnt hat, die in beschränkten Verhältnissen mit Behagen dahinlebte. Ihre kleinen Häuser reichten bis unmittelbar an die großen Hauptstraßen heran; mit wenigen Schritten gelangte man von der Maximilianstraße in die Sterngasse, die voll war von malerischen Holzhäusern, im Süden der Stadt war es ebenso und nördlich hat der lange Türkengraben dem Umbau bis vor einigen Jahren Stand gehalten, eine kleine Insel solcher Häuschen war auch die Grube in Haidhausen. Heute ist das Meiste verschwunden, nur in der Au haben sich diese altmünchener Häuschen noch in größerer Zahl erhalten. Ihre künstlerische Bedeutung liegt auf der malerischen Seite und ist auch nach ihr nicht groß, aber sie haben doch ihre bescheidenen Reize und sind individuell gestaltet. Vor allem aber sind sie frei von künstlerischer Absichtlichkeit an unrechter Stelle.

Auch ihre Tage werden gezählt sein, so war es ein gutes und dankenswertes Unternehmen, daß Franz Zell, dem wir schon so manchen Beitrag zur Kenntnis altbayerischer Volkskunst verdanken, eine Auswahl solcher Bauwerke in photographischen Aufnahmen herausgegeben hat. Die Beispiele sind gut gewählt, von richtigen Standpunkten aus aufgenommen und in guten Autotypien wiedergegeben.

Als Anhang sind einige Tanzplätze und andere Vergnügungsorte beigegeben.

Bezold.

F. Baltzer, Regierungs- und Baurat, **Das japanische Haus, eine bautechnische Studie.** Mit japanischem Titelbild, 150 Textabbildungen und 9 Tafeln in Folio. Sonderdruck aus Zeitschrift für Bauwesen. Berlin 1903. Verlag von Wilhelm Ernst & Sohn.

F. Baltzer, Regierungs- und Baurat, **Die Architektur der Kultbauten Japans.** Mit 329 Abbildungen im Text. Berlin 1907. Verlag von Wilhelm Ernst & Sohn.

Der Verfasser, welcher lange Zeit in Japan als Ingenieur tätig war, gibt in diesen beiden Werken einen Ueberblick über die japanische Baukunst, aus dem wir sie sowohl nach ihrer technischen, als nach ihrer ästhetischen Seite kennen lernen. Er beschränkt sich auf Beschreibung und Abbildung der verschiedenen Gebäudegattungen und verzichtet auf historische und archäologische Ausführungen. Seine Arbeiten sind deshalb als reine Quellenpublikationen, die nur Tatsächliches bieten, besonders wertvoll.

Das japanische Haus ist stets nur für eine Familie bestimmt, es ist reiner Holzbau und macht einen unscheinbaren Eindruck. Der Typus ist trotz vielfacher Unterschiede in der Zahl und Anordnung der Räume ein ziemlich gleichförmiger. Im Grunde ist das Haus ein von Pfosten getragenes Schutzdach. Die inneren Wände sind beweglich und können herausgenommen werden, so daß aus mehreren kleinen ein größerer Raum geschaffen werden kann. Aber auch die Außenwände sind nur zum Teil fest, große Schiebetüren und Schiebefenster gestatten eine weitgehende Öffnung der Wände. Das Haus bietet mehr Schutz gegen Feuchtigkeit und Hitze als gegen Kälte.

Bei äußerst sorgfältiger Ausführung ist die Holzkonstruktion des Hauses nicht sehr rationell; das für die Stabilität so wichtige Prinzip der Dreiecksverbindungen ist nicht ausgebildet, es wird viel mehr Material verwendet, als konstruktiv notwendig ist und oft sind die Hölzer an stark beanspruchten Stellen geschwächt.

Als Material für die Dachdeckung kommen Holz, Rinde, Stroh und Ziegel in Verwendung. Die Rahmen für die Zwischenwände werden mit Papier bespannt, das oft mit schönen Malereien geziert ist. Der Fußboden besteht aus Brettern, welche mit Matten aus Reisstroh oder Binsen belegt werden. Die Matten haben eine Fläche von 3 : 6 Fuß und weil sie den ganzen Boden zu bedecken, haben geben sie die Flächeneinheit, nach der die Größe der Räume bemessen wird.

Für die Verteilung der Räume ist die innere, der Straße abgewandte Seite des Hauses die bevorzugte, die Wohnräume liegen nach dem Garten. Aus dem im ganzen rechteckigen Grundriß treten verschiedene Anbauten vor. Symmetrie wird nicht angestrebt. Bei großer Einfachheit des Aufbaues erhält nur das Dach eine etwas reichere, gefällige Ausstattung.

In dem zweiten Werk, das die Architektur der Kultbauten behandelt, ist das im ersten über die Konstruktion Gesagte nicht wiederholt, dagegen wird es durch einen ausführlichen Abschnitt über die architektonischen Elemente und Zierformen eingeleitet. Dann werden die verschiedenen Gebäude, welche in den Tempelanlagen vereinigt sind, besprochen. Die beiden Religionen der Japaner, der Shintoismus und der Buddhismus, haben verschiedene Tempelformen. Der shintoistische Tempel ist eine einschiffige Zelle mit umlaufender Veranda, der buddhistische eine dreischiffige Halle mit erhöhtem Mittelschiff, das aber in zwei Geschoße geteilt ist. Der Shintotempel ist die alte heimische Tempelform, der Buddhatempel ist mit der buddhistischen Religion von China eingeführt worden, hat aber in Japan eine selbständige Weiterbildung erfahren und auch auf die Shintoarchitektur eingewirkt. Der Entwicklungsgang der japanischen Tempelarchitektur läßt sich ziemlich sicher verfolgen. Es zeigt sich nämlich die sehr eigentümliche Erscheinung, daß die Tempel, welchen infolge ihres Baumaterials eine lange Dauer nicht beschieden ist, in verhältnismäßig kurzen Zwischenräumen ganz in ihrer früheren Form erneuert werden. Der Unterschied der verschiedenen Bauweisen kommt hauptsächlich in der Anlage und Form der Dächer zum Ausdruck. Drei Hauptepochen lassen sich unterscheiden. Die erste geht von den vorgeschichtlichen Zeiten bis etwa 780 nach Christo, die zweite bis 1500, die dritte bis 1868. Von da an kommt Japan unter den Einfluß der europäischen Kultur und Kunst. Innerhalb der Gruppen sind wieder verschiedene Stilarten zu unterscheiden. In der Besprechung dieser Stilarten tritt nun doch die historische Anordnung in Geltung. Es folgen noch drei weitere Kapitel über die No-Bühne, über die mehrgeschossigen Turmbauten und über die Schatztürme.

Beide Werke sind durch ein reiches Material an zeichnerischen und photographischen Aufnahmen illustriert. Wir gewinnen durch sie einen klaren Einblick in ein Gebiet der Kunstgeschichte, das uns bisher nahezu fremd war.

Die Baukunst der Japaner ist nicht Architektur im höchsten Sinne, die Dimensionen und das Material schließen die Monumentalität aus; nicht die Raumgestaltung, nicht die Konstruktion stehen im Mittelpunkt des künstlerischen Schaffens, sondern die dekorative Ausgestaltung. Noch eines: die Bauformen, welche sich am Holzbau entwickelt haben, werden ohne Rücksicht auf die Bedingungen der Baustoffe auch angewandt, wenn ausnahmsweise in anderem Material gebaut wird. Nimmt man diese Einschränkungen hin, so bleibt noch genug des künstlerisch bedeutsamen. Die Wahrnehmung, daß die japanische Kunst auf einer Entwicklungsstufe beharrt, welche die europäische längst hinter sich hat, daß sie aber die auf ihrer Stufe gegebenen Möglichkeiten in selbständiger, höchst eigenmächtiger Weise zu höchster Vollendung steigert, machen wir auch in der Baukunst. Die japanischen Bauten machen in der energischen Profilierung ihres Umrisses und in dem reichen Wechsel von Licht und Schatten einen bedeutenden malerischen Eindruck und erfreuen durch die vollendete, geschmackvolle Ausführung der einzelnen Formen.

Bezold.

Meyers großes Konversations-Lexikon. Sechste gänzlich neubearbeitete und vermehrte Auflage. Bd. XII—XVII. Leipzig und Wien. Bibliographisches Institut. 1905—1907. Lex 8°.

Herders Konversations-Lexikon. Dritte Auflage. Freiburg im Breisgau. Herder'sche Verlagshandlung. 1902—1907. Lex. 8°. (8 Bände).

Die Bände I—XI der neuen Auflage von Meyers Konversations-Lexikon sind bereits früher an dieser Stelle Besprechungen unterzogen worden. Die inzwischen neu erschienenen Bände zeigen sowohl was den Text als auch was die reichlich beigegebenen Abbildungen betrifft, die gleichen Vorzüge. Bei der Umgestaltung und Erweiterung, die insbesondere der Text erfahren hat, macht sich das sehr berechtigte Bestreben geltend, Worterklärungen, namentlich wenn es sich um Fachausdrücke handelt, hinter den Sacherklärungen, wie sie unsere Zeit des sich fortgesetzt steigernden Weltverkehrs von Jahr zu Jahr in immer größerer Zahl fordert, zurücktreten zu lassen. So sind auch manche exotische Ortsnamen und sonstige speziellere geographische Be-

zeichnungen in Wegfall gekommen, während z. B. Artikel über Japan und seine Kultur der seit dem russisch-japanischen Kriege so mächtig gewachsenen Bedeutung des Landes und Volkes entsprechend außerordentlich an Umfang zugenommen haben, zum nicht geringen Teil überhaupt, wie auch so mancher Abschnitt über die Erfindungen und Entdeckungen der jüngsten Vergangenheit, neu hinzugekommen sind. Ein solcher Versuch, das allgemein Wissenswerte vom rein fachlichen Wissen kräftiger und klarer abzuheben, für dieses gewissermaßen stillschweigends auf die verschiedenen Fachlexika zu verweisen, kann bei einem „Nachschlagewerk des allgemeinen (nicht des gesamten!) Wissens", wie gesagt, nur mit Anerkennung begrüßt werden. Würde doch ohne solche weise Beschränkung die Gefahr nahe liegen, den Stoff ins Ungemessene, Unübersehbare anschwellen zu lassen.

Wesentlich die gleichen Gebiete, wie die Umgestaltungen des Textes, betreffen auch die Wandlungen die mit dem Abbildungsmaterial in der neuen Auflage vorgenommen wurden. Dabei ist es erstaunlich, aus einem Vergleich der beiden Auflagen zu ersehen, wie tiefgreifend auch hier die Veränderungen sind. So zähle ich in dem beliebig herausgegriffenen halben Bande von „Russisches Reich (Geschichte)" bis „Schönebeck" an Tafeln in der alten (5.) Auflage 57, in der neuen (6.) Auflage 79, von denen nur 22 — zumeist Landkarten — genau die gleichen geblieben sind; 12 Tafeln (Länder des Gelben Meeres und der südlichen Mandschurei" zum Artikel: Russisch-japanischer Krieg, „Sägemaschinen", „Körperteile der Säugetiere", „Schädel des Menschen", „Schlacht- und Viehhöfe", „Schokoladenfabrikation" u. s. w.) sind in der 6. Auflage völlig neu hinzugekommen, 3 dagegen („Salanganen", „Salzkammergut", „Sanitätskorps") fortgefallen, die übrigen wesentlichen Verbesserungen, die zum größten Teil natürlich gleichfalls nur durch den Ersatz alter Tafeln durch neue möglich waren, unterzogen worden. Schon dieser Vergleich zeigt deutlich, daß die 6. Auflage von Meyers großem Konversations-Lexikon sich mit größtem Fug und Recht eine „gänzlich neubearbeitete und vermehrte Auflage" nennen kann.

Gleichzeitig mit dem 17. Bande des Meyerschen Lexikons ist der 8. Band der dritten Auflage von „Herders Konversationslexikon" zur Ausgabe gelangt, und damit hat ein Werk seinen Abschluß gefunden, das bereits anläßlich der früheren Auflagen — die erste erschien 1854—57 in 5 nicht allzu starken Bänden — als ein Meisterwerk der Präzision anerkannt worden ist. Dieser Ruhmestitel vor allem muß auch der neuen Auflage wiederum zuerkannt werden; und da die Gedrungenheit, die sich wesentlich auf Form und Ausdruck der einzelnen Artikel bezieht, mit einer außerordentlichen Reichhaltigkeit des Inhalts und, soweit Stichproben ein Urteil zulassen, mit einer ungemeinen Zuverlässigkeit und Gründlichkeit auch in der Benutzung der neuesten Literatur Hand in Hand geht, so darf man wohl sagen, daß nur schwer ein Buch gefunden werden wird, in dem bei gleichem Umfange eine gleiche Fülle gediegenen Wissens vereinigt und zu bequemer Aneignung bereitet ist. Als ein Beispiel für die Reichhaltigkeit des Buches mag hier nur bemerkt sein, daß, wie es bei einem Werke des Herderschen Verlages nicht anders zu erwarten, der katholischen Kultur und ihren Erscheinungen ein reges Interesse und weitgehende Beachtung geschenkt wird, während wir in unseren übrigen großen Konversationslexika diese Kultur meist gegenüber der nichtkatholischen vernachlässigt finden; man vergl. z. B. die Artikel: Franz Renz, Ryan, Joh. Frdr. Schannat, Anton von Scholz etc. etc. Daß dagegen im Herderschen Konversationslexikon sich etwa eine ähnlicher Mangel an Beachtung hinsichtlich der Hervorbringungen der nichtkatholischen Kultur geltend mache, dafür habe ich bei daraufhin vorgenommenen Stichproben keinerlei Anhaltspunkte gefunden. Erwähnen wir noch, daß auch durch eine vortreffliche Bezeichnung der Aussprache und Betonung fremder Namen und Worte dem Bildungsbedürfnis und der Wißbegierde weitester Kreise Rechnung getragen ist und daß die Vermittlung der Kenntnis aller wichtigeren Sachen durch ein ausgezeichnetes Abbildungsmaterial unterstützt wird, so ist der Wunsch wohl berechtigt, daß auch das handliche Herdersche Lexikon sich fortgesetzt zunehmender Beliebtheit und einer immer weiteren Verbreitung zu erfreuen haben möchte. Kann es doch in gewissem Sinne, wie angedeutet, geradezu als eine Art Ergänzung der wichtigsten anderen deutschen Konversationslexika betrachtet werden Th. H.

Inhaltsverzeichnis zum Jahrgang 1907

der

Mitteilungen aus dem germanischen Nationalmuseum.

Seite

Die fränkischen Epitaphien im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert. Von Dr. Edwin Redslob. Mit 5 Tafeln 3, 53

Beiträge zur Geschichte des Bildnisses. Von Gustav von Bezold. Mit 13 Tafeln . 31, 77

Silbervergoldetes Monile. Von Dr. Edwin Redslob. Mit 1 Tafel 90

Ein Bildnis Georg Philipp Harsdörfers von Georg Strauch. Von Dr. Fritz Traugott Schulz. Mit 2 Tafeln 96

Die Holzmöbel des Germanischen Museums. X. Von Dr. Hans Stegmann. Mit 1 Tafel. 102

Literarische Besprechungen 45, 124

U. E. SEBALD, NÜRNBERG

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00456 0476